PRÉFECTURE DE POLICE DIRECTION DE LA POLICE GÉNÉRALE

DOSSIER D'ÉTRANGER

Fiches :

Annie Cohen-Solal

Traducción de Emilio Manzano y Adrià Pujol

UN EXTRANJERO LLAMADO PICASSO

Nom Ruiz. Picasso, dit Picasso. Pablo

Prénoms Pablo

Né le 25.10.81. Malaga Peintre

74.664

PAIDÓS

Índice

Visita Planetadelibros.com y descubre una
nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones

Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

PlanetadeLibros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:








SINOPSIS

Antes de que Picasso se convirtiera en Picasso, el icónico artista que es hoy una de las figuras más destacadas del mundo, la policía lo tenía bajo constante escrutinio. En medio de las tensiones políticas de la primavera de 1901, los servicios de seguridad le señalaron como anarquista. Esta se convertiría en la primera de las muchas entradas que llegarían a formar un extenso expediente policial.

Aunque no tardó en convertirse en el líder de la vanguardia cubista ni en lograr grandes retribuciones por sus obras a medida que su reputación crecía en todo el mundo, el arte de Picasso quedó excluido en gran medida de las colecciones públicas en Francia durante unas cuatro décadas. Al genio que concibió el *Guernica* como una declaración visceral contra el fascismo en 1937 se le negó la ciudadanía francesa incluso tres años después, en vísperas de la ocupación nazi. En un país en el que la policía y la conservadora Academia de Bellas Artes representaban dos de los principales pilares de la oligarquía de la época, Picasso se enfrentó a un triple estigma: el de extranjero, ideólogo radical y artista de vanguardia. *Un extranjero llamado Picasso* aborda la carrera y la obra del artista desde un ángulo completamente nuevo, basado en unas extensas fuentes de archivo que, a pesar de ser fascinantes, se han desoído durante demasiado tiempo.

En esta innovadora narración, Picasso emerge como un artista adelantado a su tiempo tanto estética como políticamente, un artista que ignoró las costumbres nacionales en favor de las formas cosmopolitas contemporáneas. Eligió el sur antes que al norte, las provincias a la capital y los artesanos a los académicos, al tiempo que alcanzaba una gran fama.

Cohen-Solal revela cómo, en un periodo que abarcó la brutalidad de la primera guerra mundial, la ocupación nazi y las rivalidades de la guerra fría, Picasso tuvo que convertirse en estratega y luchar para preservar su agencia, hasta que finalmente abandonó París para

siempre en 1955. El artista nunca llegó a ser ciudadano francés, pero enriqueció y dinamizó su cultura como pocas otras figuras en la historia del país. Este libro explica por primera vez cómo lo hizo.

ANNIE COHEN-SOLAL

UN EXTRANJERO LLAMADO PICASSO

Traducción de
Emilio Manzano y Adrià Pujol Cruells

PAIDÓS Contextos

Últimos títulos publicados en esta colección:

L. Feldman Barrett, *Siete lecciones y media sobre el cerebro*
A. Rutherford, *Cómo rebatir a un racista*
A. Poirier, *La Rive Gauche*
Z. D. Carter, *El precio de la paz*
A. David, *El cerebro es más profundo que el mar*
AA. VV., *Las preguntas siguen*
J. LeDoux, *Una historia natural de la humanidad*
S. Seager, *Las luces más diminutas del universo*
I. Wilkerson, *Casta*
S. Simard, *En busca del Árbol Madre*
J. Lovelock, *Novaceno*
E. Weiner, *El expreso de Sócrates*
S. Pinker, *Racionalidad*
C. López-Otín, *Egoístas, inmortales y viajeras*
E. Kross, *Cháchara*
J. Goodall, *El libro de la esperanza*
I. Wagner, *Bauman*
N. de Grasse Tyson, *Astrofísica para jóvenes con prisas*
L. Nochlin, *Mujeres, arte y poder y otros ensayos*
E. Cleghorn, *Enfermas*
C. Cassidy, *¿Quién se comió la primera ostra?*
M. Onfray, *El cocodrilo de Aristóteles*
P. Grimal, *La vida en la Roma antigua*
G. Bronner, *Apocalipsis cognitivo*
T. Arnandis, *¡Eres un milagro andante!*
b. hooks, *Respondona*
T. Phillips, *Verdad*
J. Pereyra, *Guía para sobrevivir en el espacio*
J. McFadden, *La vida es simple*
P. Bren, *El hotel Barbizon*
E. Fromm, *La atracción de la vida*

J. Galef, *La mentalidad del explorador*
R. Salecl, *Pasión por la ignorancia*
T. Aivelo, *Parásitos sin fin*
H. Gardner, *Una mente sintética*
G. Parisi, *En un vuelo de estorninos*
V. E. Frankl, *En el principio era el sentido*
S. Žižek, *Hegel y el cerebro conectado*
J. Sellars, *Estoicismo*
D. García Bello, *La química de lo bello*
b. hooks, *Comunión*
R. Dunbar, *Amigos*
N. de Grasse Tyson, *Mensajero de las estrellas*
I. Gaspari, *Pequeño manual filosófico para personas emotivas*
S. Black, *Todo lo que queda*
M. Schwartz, *La sabiduría del viejo profesor*
H. Sauer, *La invención del bien y del mal*
A. Cohen-Solal, *Un extranjero llamado Picasso*

Al artista que, para construir su carrera, está cruzando el África a pie o el Mediterráneo a bordo de una patera.

Para Archibald y para Marc, cuyo compromiso cotidiano ha inspirado cada una de estas páginas.

ACCESO VIRTUAL A LAS OBRAS

Conectándose a la página indicada al pie, el lector encontrará la ilustración de la mayoría de las obras que se comentan en el texto, en alta definición y en su museo de origen.

anniecohensolal.com



ENCUENTRO CON UN «FICHADO S»

Cualquiera puede acceder a los archivos de la Prefectura de Policía de París. Basta con tomar la línea 5 del metro. Bajas en la estación de Hoche y luego recorres el camino a través de los meandros tristes y campestres del Pré-Saint-Gervais, un pequeño municipio de los suburbios del norte, hasta llegar a un edificio moderno que, con su «Entrada para proveedores» y su «Entrada para clientes», recuerda a una fábrica de los años cincuenta. En la recepción, el funcionario de policía te tramita un carnet de lector con la misma frialdad con que se tramita una solicitud de pasaporte, y te entrega la llave de una taquilla gris, donde depositarás el abrigo, el bolso y los documentos privados. Una vez encontrada la clasificación, armada con unas cuantas hojas de papel blanco y un lápiz, accedes a un espacio acristalado y glacial: bajo la vigilancia de otros tres funcionarios de policía, te ponen delante una caja llena de archivos.

Acabo de conocer a un sospechoso. A un «extranjero» que llega a París, su primera vez en octubre de 1900, antes de ser «fichado» por la policía parisina, y de por vida: informes, interrogatorios, permisos de residencia, fotos de pasaporte, huellas dactilares, recibos de alquiler, certificados de empadronamiento, solicitud de naturalización, salvoconducto, diversas investigaciones, informaciones sobre parientes, amigos, aspectos morales, opiniones políticas, direcciones sucesivas y correspondencia, papeles donde encontramos a prefectos de policía, pero también a políticos de alto rango, como el ministro de Asuntos Exteriores o el presidente del Consejo.

En el origen de estos documentos no detecto ningún crimen, ningún delito, salvo el hecho de no ser francés. El sello *ESPAGNOL*, en mayúsculas, estampado en ciertos textos indica una diferencia, una exclusión, una sospecha, el estigma.

Algunas frases supuran la xenofobia habitual o desconfianza política: «Aunque tenía treinta años en 1914, no prestó ningún servicio a nuestro país durante la guerra [...]. Si bien logró una situación en Francia como "pintor llamado moderno", que le permitía ganar millones (ubicados, al parecer, en el extranjero) y convertirse en propietario de un castillo situado cerca de Gisors, conservó sus ideas extremistas y evolucionó hacia el comunismo». A veces, otras alegaciones retoman simples habladurías: «El pasado 7 de mayo fue objeto de un informe donde se decía que recientemente, encontrándose en el café del número 172 del Boulevard Saint Germain, un oficial polaco de paisano lo había reprendido cuando criticaba abiertamente nuestro país y hacía apología de los sóviets». Algunos enunciados también reflejan ciertas asociaciones precipitadas de sospecha: «Es conocido de nuestros servicios por haber sido señalado como anarquista en 1905, cuando vivía en el 130 *ter* del Boulevard de Clichy, en casa de uno de sus compatriotas, también anarquista y vigilado por la Prefectura de Policía». Ciertas formulaciones describen a ese «extranjero» con una rara condescendencia: «La portera del edificio jamás lo ha oído proferir opiniones subversivas y, por lo demás, se expresa muy mal en francés y apenas se hace entender». Las últimas aseveraciones se resuelven con un juicio inapelable, tan definitivo como una guillotina: «Este extranjero no amerita nada para obtener la naturalización; por otra parte, y según lo anterior, debe ser considerado altamente sospechoso desde el punto de vista nacional». Lo que veo desfilando ante mis ojos, ¿acaso no es toda la historia de un país a punto de lidiar con sus propios fantasmas? «Declaro por mi honor no ser judío, según los términos de la ley del 2 de junio de 1941», escribe con tinta roja este «extranjero», dos años después, para renovar su

permiso de residencia, el 30 de noviembre de 1942.

«Estigma», esta es la palabra que me asedia tras algunas horas manipulando un centenar de hojas amarillentas. Llevo años investigando en archivos, y estoy convencida de que los archivos *hablan*. De hecho, estos archivos nauseabundos me han proporcionado una representación inédita del individuo que me interesa, una imagen que va mucho más allá de los documentos contenidos en la obra indispensable de Pierre Daix y Armand Israël.[1] Abrumada y de regreso en el metro, repaso maquinalmente el nombre de las estaciones de la línea 5, que empieza en el sur de París con «Place d'Italie». En el sentido contrario, hacia el norte, después de «Hoche» leo «Église de Pantin», y luego «Bobigny-Pantin-Raymond-Queneau», antes de la última estación, que lleva el nombre de «Bobigny-Pablo-Picasso». Es precisamente el nombre del sospechoso cuyo expediente de extranjería n.º 74.664, compilado aquí mismo hace más de un siglo, acabo de consultar. Hoy diríamos que es el expediente de un «fichado S», es decir, el expediente de un extranjero activamente vigilado por la policía porque ha sido, en algún momento, «sospechoso por muy distintas razones de querer atentar contra la seguridad del Estado».

* * *

Unos días después de mi descubrimiento del Picasso estigmatizado en los archivos de la Prefectura de Policía, el Museo del Quai Branly presenta «Picasso Primitivo». Inmediatamente me llama la atención el imponente cartel en blanco y negro frente al Sena: una al lado de la otra, tranquilas, sobrecogedoras (miden tres metros de altura), la mirada triunfante del artista sexagenario y la máscara africana se fijan en el público parisino con sus ojos todopoderosos: las pupilas negras del artista, las esferas huecas de la máscara. Pero ¿en qué se fijan? ¿En los visitantes que deambulan por los jardines del museo? ¿En el Sena, antaño celebrado por el amigo Apollinaire, que sigue fluyendo imperturbable ante ellos? ¿Y si fuera otra cosa? De

hecho, escudriñan el puente de Alexandre III, con calma, con sencillez, señalando el punto exacto donde se hallaba la sección española del Grand Palais durante la Exposición Universal. Allí, en octubre de 1900, durante su primer viaje a París —no ha cumplido los diecinueve años y no habla ni una palabra de francés—, Picasso se apresura para descubrir —gran honor para un artista de su edad— una de sus telas expuestas.

Es primavera de 2017, estoy en el Quai Branly y en ese cartel de Picasso en toda su gloria percibo una confrontación asombrosa entre la imagen del «fichado S» en los archivos de la Prefectura de Policía de París y la del artista famoso celebrado hoy en todo el mundo, a mil leguas de aquí. ¿Qué ha pasado con el rostro de aquel muchacho superdotado y febril que desembarcó en París escoltado por su amigo Casagemas? El Pablo Ruiz Picasso que descubre París como un bólido, en vísperas de cumplir diecinueve años, no alberga la menor duda sobre sus capacidades para conquistar la ciudad. En el autorretrato *Yo, Picasso*,[2] realizado en mayo de 1901 durante su segundo viaje, se representa con camisa blanca y pañuelo naranja, dinámico, arrogante, conquistador, invencible, seguro de su genio. «Los muros más fuertes se abren a mi paso. Mira», escribirá poco después en el dorso de una fotografía. Sin embargo, unos meses más tarde, en diciembre del mismo año, en el *Autorretrato* azul[3] aparece aislado, desplazado hacia la derecha, hundido en un gran abrigo oscuro. Salvo la máscara pálida de la cara, todo es azul. Se apoya en un mundo azul turquesa, sólido e impenetrable, y el abrigo que lo envuelve es azul marino, pesado. Azuladas y delicadas son las sombras del rostro. No se mueve, no interroga, no solicita. Es un hombre vulnerable y abatido, pero también robusto y resiliente. El rostro luminoso, trabajado, brilla en el corazón del lienzo: pupilas, ojeras y labios revelan, más allá de las tribulaciones, una determinación penetrante. Apenas se aprecia en su mirada un ligero estrabismo divergente. En todos los aspectos, los primeros años de Picasso en París se

ajustan al barómetro de estos autorretratos: tras la exaltación inicial de la llegada se revelarán hostiles, ahora desconcertantes, ahora casi maléficos.

¿Cuántos viajes de ida y vuelta entre Barcelona y París tendrá que acumular para exhibir, frente a la vanguardia parisina, la arrogancia de su superioridad? ¿Y si me dejara guiar por el cartel en blanco y negro frente al Sena? ¿Y si obedeciera a la tranquila invitación del artista y me deslizara, casi ciento veinte años después de esta llegada, entre los bastidores de su trayectoria en Francia? Fue enterrado bajo capas y capas de discurso. ¿Cómo revivir, en todas sus facetas, la odisea del virtuoso que llega a París? Hoy permanece encerrado, como un fantoche turbulento, en cada rincón de la ciudad, en las cajas de archivos que habrá que reabrir para desvelar una trayectoria mucho más compleja y ardua de lo que parece. Se tratará de organizar los vínculos entre historia, historia social, historia del arte, historia de la Administración, historia de la inmigración, historia de la policía, y cruza las fuentes, detecta los fondos de archivos, encuentra las clasificaciones, rellena las fichas, pide las cajas, desanuda una a una las cintas blancas que las religan, despliega las carpetas con cuidado, evita que se rasguen los papeles viejos, explora las diferentes secciones, exhuma documentos sepultados, reabre los sobres, descifra los manuscritos, revela textos, cartas y dibujos, trata de detectar el más mínimo rastro de su voz, emprende una serie de expediciones por todo París, ahí donde se conservan archivos, e inicia una persecución agotadora, siguiendo con aplicación la mirada triunfante de Picasso en toda su gloria.

Al leer esta obra, el lector encontrará ciertas citas cuya ortografía y sintaxis no se adecuan a la normativa. En general se trata de textos escritos por extranjeros cuya lengua materna no es el francés. Decidimos mantenerlos en su forma original, sin añadir el sic de rigor. Esta presentación de los documentos tal como los descubrimos permitirá a los lectores circular con Picasso y los suyos en este mundo cosmopolita de intersticios, donde la práctica del lenguaje es un marcador social y al mismo tiempo una herramienta preciosa y creativa.

PARTE I

Frente al laberinto parisino 1900-1906

El extranjero no considera en absoluto el nuevo modelo (que se le propone) como un asilo protector, sino más bien como un laberinto en el que ha perdido todo sentido de orientación.[1]

ALFRED SCHÜTZ

CAPÍTULO 1

Con los catalanes de la Butte

> Apenas hay diferencias […] entre el poeta o el artista y el canalla, pasando por el anarquista, más o menos poeta, o artista él mismo. De ahí que, tanto para el anarquista como para el canalla, la Butte sea un refugio prodigioso.[1]
>
> LOUIS CHEVALIER

Gracias a la transformación de París por el barón Haussmann,[2] con los primeros ensayos en 1878 de alumbrado eléctrico en la Avenue de l'Opéra, y luego en los Grands Boulevards, el encanto y la magia de Montmartre residían en oscuridades, sus misterios, las calles tranquilas iluminadas por farolas de gas frente a las cuales, según la bella fórmula de Francis Carco,[3] «la salpicadura de luz del Moulin Rouge surgía en la noche». Roland Dorgelès cuenta que «en todas partes los artistas se sentían como en casa, tomando chocolate con los peregrinos, el aperitivo con los borrachos y almorzando en el bistró con los pintores de brocha gorda».[4]

París, octubre de 1900. Cuando el joven Pablo Ruiz Picasso llega por primera vez a París, acompañado de su amigo Carles Casagemas, lo hace desde un territorio totalmente efervescente, la ciudad de Barcelona, donde vive desde los catorce años. Allí su padre es profesor en la Escuela de Bellas Artes y él mismo, a pesar de ser andaluz de nacimiento, durante esos años cruciales se siente

impulsado por la fiebre cultural y política de la capital catalana y frecuenta los círculos intelectuales y artísticos de vanguardia. En Barcelona, a través de las crónicas habituales de Santiago Rusiñol *Desde el Molino*, reunidas en un libro, Picasso ya ha soñado con esta perspectiva de la colina de Montmartre, con «el inmenso París pálido y diáfano [que] se extiende al fondo como si se esfumara en un baño de plata», de donde «emergen los pálidos colores de las grandes cúpulas y los altos campanarios».[5]

Eufóricos, recién llegados y embriagados por el viaje, Casagemas y Picasso envían cartas a sus amigos, los Reventós, cartas conjuntas que conforman un nuevo género —asombrosos documentos a cuatro manos, en los que los dos autores alternan textos en catalán, textos en castellano e ilustraciones—. «Mañana habrá una gran reunión de catalanes y no catalanes ilustres y sin lustre, todos a cenar a la *brasserie*. Aquí hay un catalán que se llama Cortada, un cabeza de chorlito cargado de millones y más tacaño que una puñeta. A menudo cena con nosotros. Se las da de intelectual y es un estúpido. Un lameculos. En medio de los intelectuales (de pacotilla) que merodean por aquí hay unos cotilleos de portera que ni en Barcelona.»[6]

Hoy se han olvidado los nombres de los que acogieron a Casagemas y a Picasso en la Butte. Se ha olvidado a Peius (Pompeu Gener i Babot), a Miquel Utrillo Morlius, a Alexandre Mos Riera, a Eduard Marquina y a Alexandre Cortada. Los sociólogos urbanos señalan que «La historia de las migraciones siempre es, en parte, la de las redes que utiliza el individuo, que al llegar le ofrecen un punto de apoyo, un encuadramiento, en definitiva, una ayuda […], y lo introducen en su nuevo entorno».[7] No es de extrañar, por tanto, que los dos amigos se enorgullezcan de su ventaja considerable, de disfrutar de la potente red catalana, implantada desde hace décadas en Montmartre. «¿Ya conoces a Nonell?», continúa Casagemas: «Es un muchacho muy simpático; él y Pichot son casi los dos únicos tratables que rondaban por aquí. Hoy hemos conocido a Iturrino, que me parece una buena persona también […]. Creo que

Rusiñol se está muriendo, y tal vez recibas esta carta cuando ya esté muerto. ¿Y Perico? ¿Se aburre mucho? Dile que venga a París, y a Manolo lo mismo, que aquí hay sitio para todo el mundo y dinero para el que trabaja […]».[8]

Además de Isidre Nonell Monturiol, Ramon Antonio Pichot i Gironès, Francisco Nicolás Iturrino González, Santiago Rusiñol i Prats, Perico (Pere Romeu Borràs) y Manuel Martínez i Hugué, llamado «Manolo», también estaban Pau Cucurny i Guiu, Ricard Opisso Vinyas, y todos esos pintores, ilustradores, coleccionistas, poetas, escritores o gerentes de *brasseries*,[*] que conformaban entonces la colonia catalana de París. Organizados, solidarios, dinámicos, en una convivencia tan efervescente como la de Barcelona, los artistas catalanes exiliados —de todas las generaciones y especialidades combinadas— se intercambian durante años recomendaciones y direcciones útiles, según la conocida tradición de ayuda mutua entre inmigrantes: es una estructura de acogida ideal para organizar espacios donde vivir, lugares de trabajo y otros menesteres. En octubre de 1900, Nonell realquila a Casagemas y Picasso su taller de la Rue Gabrielle, les proporciona modelos (Germaine y Odette, que hablan español) e incluso un marchante, el barcelonés Pere Mañach. Nonell, Germaine, Odette y Mañach serán los primeros guías y los primeros intermediarios entre los artistas exaltados y el mundo parisino.

Casagemas y Picasso, a los que pronto se unirá su amigo Pallarès, erigen su cuartel general en el número 49 de la Rue Gabrielle, entre la Rue Chappe y la Rue Ravignan, un taller donde vivirán seis —tres chicos y tres chicas—, en una colina campestre salpicada de árboles y jardines, pequeñas plazas, cafés y bares, en un barrio encaramado al cerro con fuertes pendientes, desniveles impresionantes, largas hileras de escaleras conectando cada calle, cada callejón sin salida, y sólidas rejas de hierro para evitar caídas y tropiezos, garantía de una vida en perpetuo desequilibrio y vértigo. Es una zona periférica y de difícil acceso, alejada de la metrópolis. Estamos en el campo, pero

sobrevolamos la ciudad, la dominamos, la vigilamos, como una presencia obsesiva, permanente, al fondo.

Picasso escribe poco, pero ¿por qué iba a escribir? En pocos segundos, tras cuatro trazos a lápiz y tres pasadas al pastel capta los momentos, esboza instantáneas, arranca jirones de vida, todo está dicho: larga silueta de mujer pelirroja con moño, nariz respingona, sonriente, con un vestido naranja de grandes estampados y finísimos tirantes negros caídos a los lados. Enseguida vemos aparecer, bajo el lápiz del artista, a la gente de Montmartre, es decir, el «pueblo de Picasso», que rondará por sus obras durante los próximos seis años, con esas niñas prostituidas, esas lesbianas viejas, esas drogadictas y otras mujeres derrumbadas.

«Ya nos hemos puesto manos a la obra», dice Casagemas, exultante. «Ya tenemos modelo. Mañana encenderemos la estufa y hemos tomado carrerilla con tanta furia que ya cavilamos el cuadro que haremos para enviar al próximo Salón. También haremos algunos para las exposiciones de Barcelona y Madrid. Trabajamos en serio. Durante las horas de luz (luz solar, ya que luces de las otras hay en todos lados y a todas horas) nos quedamos en el taller pintando y dibujando. ¡Ya verás si llegaremos!»[9] Una de las primeras pinturas parisinas firmadas por P. R. Picasso —en las antípodas de *Últimos momentos*, su tela académica en la selección española de la Exposición Universal— está terminada hacia el 11 de noviembre de 1900. Se trata de *Le Moulin de la Galette*: una sala sombría donde centellean unos farolillos eléctricos, una masa informe de elegantes parejas entrelazadas en el baile —burgueses con chistera y frac, prostitutas con sombrero, chaqueta corta hasta la cintura, largas faldas de tono claro— y, en primer plano, en la mesa de la izquierda, esas parejas de lesbianas pícaras y seductoras, una de ellas de rojo, que se besan en público: podemos decir que, fascinado por el erotismo en los lugares públicos que no ha dejado de obsesionarle desde que está en París, si bien el joven Picasso elige un tema ya trillado por sus antecesores (Degas, Toulouse-Lautrec, Manet), con

este revolucionario primer plano revela su empatía por el mundo del placer en la capital francesa —mientras impone con maestría un nuevo ángulo, el suyo.

Besos en público, caricias en privado, parejas enramadas bajo las lámparas de gas: por aquel entonces Picasso realiza muchas obras sobre el tema del abrazo. Y Montmartre —con sus cafés que integran «a la gente bien y a los bajos fondos», que acogen a parejas adúlteras y amores prohibidos— ejerce sin duda un poderoso efecto erótico en el joven artista. «Hemos considerado que nos levantábamos demasiado tarde, y por lo tanto que comíamos a horas desordenadas y que todo iba tal y como no debía ir», anuncia Casagemas y, sacando punta a un machismo de altos vuelos, añade: «Además, […] Odette empezaba a embrutecerse con el alcohol, pues tenía la buena costumbre de pillar una cogorza cada noche. Por lo tanto, hemos decidido que ni ellas ni nosotros nos acostaríamos después de medianoche; que cada día acabaríamos de almorzar antes de la una, y que después nosotros nos aplicaríamos a nuestros cuadros y ellas harían tareas propias de la mujer, tales como coser, limpiar, besarnos y dejarse magrear. En fin, amigo mío, que todo esto es una especie de Edén o de Arcadia sucia».[10] Alcohol, sexo, trabajo, los dos compadres parecen a punto de domar la realidad parisina; pronto, en otra carta, Casagemas describirá incluso a su amiga Germaine como «por ahora la señora de mis pensamientos».[11]

Mañach venderá *Le Moulin de la Galette* a la galerista Berthe Weill que, por 250 francos, encontrará un comprador, Arthur Huc, editor de un periódico tolosano —un precio récord para un artista tan joven—. Posteriormente, Mañach, que aplica su comisión del 20 por ciento al artista, aún venderá a Berthe Weill tres pasteles taurinos traídos de Barcelona y propondrá a Picasso unas mensualidades de 150 francos. A pesar de estos éxitos iniciales, una verdadera odisea aguarda al joven Picasso durante los siguientes cuatro años: el suicidio de Casagemas, tres años de penurias, dos viajes fallidos entre

Barcelona y París, con falsas entradas y falsas salidas, y conflictos con su marchante. Por su parte, en 1900 tenía un programa sencillo que se convertiría en su única regla de vida, su única y absoluta prioridad: el trabajo. «Pronto cerrarán la Exposición, y sin embargo no hemos visto más que la sección de pintura», escribe Casagemas. Si bien se precipitaron al Museo del Louvre —a «ver los Poussin»—, al Museo de Luxembourg o a las galerías, y a pesar de multiplicar sus encuentros catalanes en su burbuja de Montmartre, Picasso y Casagemas han ignorado la Exposición Universal —salvo una visita al Gran Palais—. En un dibujo al carboncillo, *Saliendo de visitar la Exposición Universal de París*, Picasso se representa a sí mismo (escandalosamente bajo) en la Place de la Concorde, junto con Ramon Pichot (escandalosamente alto), junto con Carles Casagemas, Miguel Utrillo, Odette y Germaine (escandalosamente endomingadas, con sombreros y cuellos de piel) —cuatro artistas españoles desparejados, flanqueados por dos parisinas—, rodeados de dos perros juguetones, cogidos de la mano en una farándula poco convencional, soldados entre sí, bien lejos de esa extravagante, colosal y excesiva Exposición Universal, y muy lejos también de la gran metrópolis que justo abre los ojos en el nuevo siglo.

CAPÍTULO 2

La acera rodante y el «genio francés»

> Que se dirijan felicitaciones especiales, en nombre de la República, a aquellos de nuestros conciudadanos que, en los múltiples campos de su actividad, ¡han sabido representar tan bien el genio francés![1]
>
> ÉMILE LOUBET, presidente de la República Francesa

En uno de sus memorables discursos para celebrar la Exposición Universal, el 17 de agosto de 1900, dos meses antes de la llegada de Casagemas y Picasso, el presidente de la República Émile Loubet deja boquiabiertos a todos los periodistas presentes. Estos no ahorran en perfidia y subrayan que «sus berrinches inseguros se pierden en la sala inmensa» y que «no se oye nada». El presidente prosigue: «Los eminentes representantes de las naciones han podido constatar cómo Francia, fiel a su historia, sigue siendo el país de las iniciativas audaces regidas por el sentido común, del progreso generoso concebido con prudencia y preparado metódicamente; el país, en suma, de la paz y del trabajo».[2]

En Montmartre, lejos de las peroratas del presidente francés, Picasso y Casagemas cenarán con Ramon Pichot, festejarán con Miquel Utrillo, Alexandre Riera, los escritores Pompeu Gener y Eduard Marquina y, según sus testimonios, solo irán una vez al burdel. No, en su primer

viaje a París, Picasso y Casagemas no tendrán la menor oportunidad de conocer a artistas de todo el mundo, como pomposamente se ha sugerido: apenas han ido a ver el cuadro de Picasso. Tienen poco tiempo para descubrir las principales novedades de la ciudad —la luz eléctrica, la línea de metro que recientemente une la Porte Maillot con la Porte de Vincennes, o el nuevo puente Alexandre III, que ahora conecta los Champs Elisées con la Esplanade des Invalides, pasando por delante del Grand Palais y del Petit Palais, recién inaugurados—. En cambio, durante su primer viaje a París desde la estación de Orsay, con la magia de sus trenes eléctricos, lo que Picasso y Casagemas sí han observado es la parcelación de la metrópolis variopinta, la yuxtaposición de esos pequeños mundos que se tocan sin fecundarse, la fragmentación de esos «países parisinos»[3] tan heterogéneos, con costumbres dispares y múltiples lenguas. Esos contrastes deslumbrantes se han reproducido, e incluso escenificado de manera particularmente significativa, en el recinto mismo de esta manifestación de todos los excesos: la Exposición Universal duró ocho meses, atrajo a cincuenta millones de visitantes, presentó la mayor exposición de obras de arte jamás reunida en el mundo, con pabellones históricos como el «Viejo París» frente a las atracciones futuristas como la «Acera rodante» o el «Palacio de la Electricidad».

«Me refugio en el *Viejo París*», escribe el periodista André Hallays. «Es un lugar melancólico. Esas callejuelas medievaloides, gatonegrescas, esos cabarés sombríos, esas tienduchas bajas donde venden un revoltijo de argollas para servilletas y abanicos […] entre las barracas de saltimbanquis de feria, evocan decorados de óperas y de dramas históricos.»[4] Más tarde, ante la «Acera rodante» que bordea el Sena por el lado sur —una de las atracciones insignia de esa inmensa fiesta—, Hallays, que ha discernido perfectamente las incoherencias reunidas por la megalomanía y el «genio francés», prosigue: «El rodamiento de la plataforma móvil es el bajo continuo de la sinfonía de la Exposición. Por encima de ese gran zumbido uniforme,

de un ritmo regular, sobresalen el barullo de los obreros que clavan, el violín chirriante de los gitanos, el silbido de los remolcadores, la flauta de las orquestas orientales, el estrépito del tren eléctrico, el chatarreo de los ascensores que suben y bajan de la Torre Eiffel. Pero ese estruendo ininterrumpido expresa a nuestros oídos la vida misma de la formidable ciudad de hierro y cartón».[5]

Hay un catalán histórico de Montmartre que también subraya estos decalajes entre el «Viejo París» y la «Acera rodante», esos desajustes entre los discursos oficiales pomposos o nacionalistas y la evidente realidad geopolítica. Se trata de un hombre bicultural, educado en París, un trotamundos[6] (y veinte años mayor que Casagemas y Picasso), el pintor y crítico Miquel Utrillo, a quien los dos jóvenes artistas frecuentan con asiduidad. En sus columnas para la revista *Pèl & Ploma*, reacio a dejarse mistificar por el presidente Loubet, Utrillo asevera, sin tapujos, que «si en los teatros de París no se nos ha mostrado nada nuevo durante los siete meses que ha durado la Exposición Universal, tarde o temprano pagará las consecuencias de su codicia, perdiendo cada vez más la influencia que todavía ejerce entre los grandes países cultos».[7] Por su parte, Utrillo no se deja engañar y es deliberado que, en cada uno de sus artículos, se inscribe en la estética de la Nueva Pintura frente al academicismo. Y continúa describiendo, con mucho aplomo, el talante mortífero con el que el mundo oficial e institucional francés amordaza a los artistas emergentes, a los portadores de una novedad radical. «Así, Rodin, el más grande de los escultores —apunta con acierto—, solo tiene dos obras en la exposición oficial, pero para conocer el alcance de su producción hay que visitar su exposición privada, organizada de modo semioficial.»[8]

Con Utrillo estamos bien lejos de los discursos enfáticos y altisonantes que se intercambian autoridades e instituciones de todos los países. Precisamente, para la cena de despedida de los comisarios extranjeros bajo la pérgola del hotel Continental —en presencia de Su Excelencia el duque de Sesto, comisario general real de España— el

doctor Max Richter, comisario general del Imperio alemán, tuvo a bien saludar una «manifestación de las más grandiosas de la actividad humana en todos los campos de la vida intelectual y material», una manifestación que, «tanto por su impronta general como por el valor y la perfección de los objetos expuestos, ha superado con creces a todas sus predecesoras europeas y extraeuropeas».[9] Sin embargo, en sordina y desde hacía años ya, ciertos representantes institucionales habían empezado a expresar sus inquietudes. En un informe oficial al Gobierno fechado en 1850, el conde Léon de Laborde (arqueólogo y miembro de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), alertado por el movimiento expansivo de las artes industriales, subrayó la «amenaza» que pesaba sobre la «superioridad francesa», en peligro de quedar rezagada ante Gran Bretaña.[10] A su vez, unos años más tarde y en un informe sobre el presupuesto para las Bellas Artes, Antonin Proust consideraba que el balance de la Exposición Universal de 1878 había puesto de manifiesto que «los demás pueblos» ya acudían «no como imitadores, sino como rivales».[11]

Durante su estancia iniciática en París, ¿puede ser que el joven Picasso ni tan solo sepa nada de la «Acera rodante» en la Exposición Universal? A lo largo de sus constantes cenas catalanas en Montmartre, ¿se suma a las críticas que no habrá dejado de formular Miquel Utrillo contra las eternas afirmaciones del «genio francés»? En cualquier caso, en la Exposición retrospectiva de arte francés del Petit Palais pudo haber observado otra rigidez del sistema: la extrema jerarquización establecida por los comisarios Émile Molinier, Roger Marx y Frantz Marcou entre las bellas artes (pintura y escultura) y las «artes menores» —es decir, el bronce, el hierro, la cerámica, la tapicería, los tejidos y bordados, el cuero, la orfebrería, los esmaltes, la madera y el mueble—, de las que rechazaban con gran desdén la «deslucida historia durante el siglo XIX». Durante los setenta años siguientes, el artista Picasso troceará la clasificación académica tradicional, afirmará su propio lenguaje estético e impondrá su concepto personal de la obra maestra. Hará

saltar por los aires la jerarquía arbitraria entre artes mayores y «artes menores»,[12] integrando en las «artes nobles» absolutamente todos los géneros considerados inferiores en la Exposición Universal de 1900 —¡añadiendo la fotografía, el grabado, la serigrafía y un largo etcétera!—. En la ciudad donde los reyes de Francia han dejado cada uno su huella, en la capital modelada por el barón Haussmann y magnificada por los fastos del Segundo Imperio durante las décadas precedentes, en la ciudad triunfante de la Exposición Universal de 1900, Pablo Ruiz Picasso entra por la puerta de servicio, y su confrontación con París todavía tendrá para él, durante algunos años, el sabor amargo de una cita fallida.

CAPÍTULO 3

«La carrera del cochero Becker quedó sin pagar»

> Fue entonces cuando Casagemas disparó contra ella sin alcanzarla. Pensando que la había matado, se alojó una bala en la sien derecha (certificado del doctor Willette, 27 de la Rue Lepic).
>
> (La carrera del cochero Becker quedó sin pagar.)[1]

Atestado de la comisaría de policía del distrito XVIII,
barrio de las Grandes Carrières

Ante una Francia oficial, irónicamente a bordo de su «Acera rodante» y con sus ilusiones de grandeza, la odisea que espera a los jóvenes artistas fogosos, recién desembarcados en Montmartre, continúa a trancas y barrancas. Mediante un marchante catalán interpuesto, su acceso al mundo del arte parisino sigue siendo precario, pero ¿qué otra opción les queda? Casagemas y Picasso, ¡qué pareja tan estrambótica! Con su aire de pájaro herido, su interminable nariz que apunta al cielo y su barbilla huidiza, Casagemas es un joven enfermizo, demasiado alto, demasiado delgado y sumamente frágil, con un casco de cabellos negros cubierto por un sombrero. Le saca tres cabezas a su cómplice cuerpudo y fornido, dinámico, todo músculos. Ambos abandonan París en diciembre y regresan a Barcelona. Unas semanas más tarde, en febrero de 1901, Casagemas vuelve a París, pero solo. Y al cabo de unos días,

se suicida. Numerosas telas de Picasso (entonces ausente de París, como hemos visto) están llenas de temas mórbidos o giran alrededor de Casagemas en su lecho de muerte, como una obsesión. Intrigada, decido investigar el tema. Imagino que probablemente la policía consignó ese acontecimiento y vuelvo al Pré-Saint-Gervais.

Mientras me aventuro tras las huellas de un suicidio, entre esos archivadores negros que huelen a moho, las bellas caligrafías regulares de los agentes de policía me conducen a través de los sucesos más rocambolescos. En la página del 28 de diciembre de 1900, un suceso ocurrido en el 49 de la Rue Gabrielle me llama la atención: «Manach Pedro: golpes y heridas voluntarias, rotura de cierres y ultraje a los agentes». ¿«Manach Pedro»? Es Pere Mañach, el primer marchante de Picasso, al que conoció a través de la red catalana nada más llegar a París. ¿«49 de la Rue Gabrielle»? Es la dirección del taller que Isidre Nonell realquiló a los dos jóvenes artistas para su primeriza estancia en la capital francesa. ¿«El 28 de diciembre»? Es el día siguiente al de su retorno a Barcelona. ¡Qué interesante! Sigo leyendo y se trata de una verdadera obra de teatro. «Hacia las tres, se presentó y quiso a toda costa entrar en dicha habitación, y rompió el candado y se iba con un cuadro en el instante en que fue arrestado, momento en que rompió un paraguas y rompió los cristales y se abalanzó sobre el portero, golpeándolo y luego golpeando a los inquilinos que acudieron; la cosa habría podido terminar muy mal. Dio un fuerte puñetazo en plena cara del policía municipal Moncoyoux. También trató [sic] de cerdos a los agentes.»2

Ya no cabe la menor duda de que el 28 de diciembre de 1900 Mañach intentó robar en el primer taller parisino de Picasso. ¿Alguna vez Picasso tuvo conocimiento de este acto de fuerza? ¿Llegó a saber que su propio marchante, tan pronto como él dejó París, intentó allanar el taller para llevarse las obras que había dejado tras de sí? Según todos sus biógrafos, Picasso desconfió muy pronto de Mañach. A pesar de todo, tendrá que alojarse en su casa en mayo de

1901, durante su segundo viaje a París para una exposición que el propio marchante le ha organizado en la galería Vollard. Más tarde, Picasso lo representará como un hombre rígido, altanero y provocador —con chaqueta blanca y corbata roja— en un retrato irónico que hoy se halla en la Galería Nacional de Arte de Washington. Gracias a los recuerdos de Sabartés, que ya en ese momento apoya calurosamente a Picasso, también conocemos la escena de ruptura entre el artista y el marchante, en invierno de 1901: «Hemos pasado la noche en el taller de Durrio y estamos en la calle desde muy temprano. Picasso quiere llegar al taller [de Mañach] antes de que pase el cartero […]. Cuando Picasso abre […], Mañach está acostado boca abajo en la cama, vestido, y habla solo, como si delirase […]. Picasso le lanza una mirada de desdén […]. Sin duda, ya no podría seguir trabajando aquí».3

En cuanto al suicidio de Casagemas, encuentro su rastro en otro barrio del distrito XVIII, el barrio 70, llamado Clignancourt, durante el periodo que va del 1 de octubre de 1900 al 4 de junio de 1901. El 19 de febrero de 1901, el comisario anota: «El 17 de febrero hacia las nueve de la noche, en la bodega situada en el 128 del Boulevard de Clichy, el señor Casagemas disparó una bala de revólver sobre la señora Florentin […] sin alcanzarla. Volviendo el arma contra sí mismo, se metió un tiro en la sien derecha. Trasladado al hospital Bichat en el coche de punto R62, perteneciente al inquilino Theis del 116 de la Rue de Crimée, y conducido por el cochero Becker Michel (n.º 5/915), acompañado por el guardia Prat del distrito XVIII, falleció en dicho establecimiento el mismo día sobre las 11 horas y 30 minutos de la noche. Estaba enamorado de la señora Florentin, nacida Gargallo Laure, de veinte años, que no era su amante. Había cenado con Pallarès, Huguet y las dos mujeres en la bodega que hay en el 128 del Boulevard Clichy. Al final de la cena, parece que le dio un paquete de cartas a la señora Florentin, rogándole que las leyera. Esta tuvo miedo y se alejó. Fue entonces cuando Casagemas disparó contra ella sin alcanzarla. Pensando que la había

matado, se metió una bala en la sien derecha (certificado del doctor Willette, 27 de la Rue Lepic). (La carrera del cochero Becker quedó sin pagar)».[4]

Este texto de un comisario de policía, frío, sencillo y clínico, describe los hechos sin comentario alguno, señalando incluso que Laure Gargallo (Germaine) no era la amante de Casagemas. Es por una historia personal que Casagemas, visiblemente incapaz de dominar el drama que lo torturaba en silencio, se suicidó en público en un café del Boulevard de Clichy, delante de esa Laure Gargallo, apodada «Germaine», su primera guía en París, su modelo, a la que había descrito como «la señora de mis pensamientos… ¡por ahora!». Más tarde, me enteraré de que padecía una simple malformación fisiológica que lo hacía impotente para el acto carnal.[5] Por su parte, unos meses después del suicidio, Picasso consagrará numerosas telas a la trágica desaparición de su amigo. Elegirá evocaciones directas —*Casagemas muerto*, *La muerte de Casagemas*, *Casagemas en su ataúd*, *Evocación (El entierro de Casagemas)*—, o bien se decidirá por identificaciones y juegos de espejos conmovedores —*La vida (En el Lapin Agile)*, etc.—, permutando sus dos caras y sus dos personalidades en situaciones fantaseadas alrededor de la vida, la muerte, el amor y hasta la paternidad.

Un joven artista estafado por su marchante, un enamorado impotente despechado por su enamorada, un guardia (Moncoyoux, Jean, de treinta y ocho años) tratado de cerdo e insultado, un cochero (Becker, Michel, n.º 5/915) a quien no se le paga la carrera, un robo fallido y un suicidio consumado, estas son hoy las prosaicas huellas consignadas por la Policía francesa, en una secuencia tragicómica, en relación con la primera estancia de Picasso en París. «Yo te diré por qué el señor Moreno Carbonero es el que dibuja mejor», había escrito el adolescente prodigio a su amigo Joaquín Bas, tres años antes: «Porque se fue a París y fue a varias academias. Pero desengáñate, que aquí en España no somos tontos como lo hemos demostrado siempre, sino que nos educan muy mal; por eso, como yo te

decía, si tuviera un hijo que se quisiera pintor, no lo tendría un momento en España».[6]

En sus sueños de hacer carrera, el joven Picasso estaba lejos de sospechar nada sobre las disposiciones policiales que acababan de implantarse en la sociedad donde recién desembarcaba. Sin embargo, el decreto del 2 de octubre de 1888 del Gobierno francés proclamaba formalmente: «Artículo 1: todo extranjero [...] que se proponga establecer su residencia en Francia deberá, en un plazo de quince días a partir de su llegada, presentar, en el Ayuntamiento de la localidad donde quiera fijar su residencia, una declaración enunciando: nombre y apellidos, nacionalidad, lugar y fecha de nacimiento, último domicilio, profesión y medios de existencia, mujer e hijos menores. Artículo 2: en París, las declaraciones se harán ante el prefecto de Policía y en Lyon ante el prefecto del Ródano». Algunos años más tarde, el director de la Sûreté Générale[*] avisará a los prefectos del «gran número de extranjeros [que] no han efectuado la declaración prescrita por el decreto del 2 de octubre de 1888 o por la ley del 8 de agosto de 1893». Y, dando otra vuelta de tuerca, apuntará a «los individuos que evitan hacer su declaración», es decir, «los que es más interesante vigilar a causa de sus antecedentes», y prosigue: «Llamo particularmente su atención sobre este lamentable estado de las cosas [...]. No es admisible que los extranjeros sigan sustrayéndose por más tiempo a la aplicación de la ley debido a la negligencia de las administraciones municipales».[7]

¿Cómo podía Picasso saber nada del prefecto Lépine que, por decreto de la Prefectura del 2 de febrero de 1894, creó «una Dirección General de Investigación, agrupando todos los servicios de indagación de la Prefectura de Policía —"*garnis*",[*] "costumbres", "seguridad" y sus ficheros—» y que, con sus «brigadas de investigación», instauró en la Francia de la época una «policía propiamente política»? Sin embargo, siguiendo esta organización se podrá ver lo poderosas y elaboradas que fueron las medidas policiales que unos años más tarde suscitaron el extravagante

«expediente Picasso». El caso Dreyfus tuvo «graves consecuencias para la Policía y su imagen pública», afirma el historiador Jean-Marc Berlière, porque la administración de la Prefectura de Policía había «introducido y perfeccionado un sistema de control cada vez más eficaz», cuyo núcleo era ese registro central que contenía más de cuatro millones de fichas y dos millones de expedientes, «una verdadera mina de informaciones de carácter administrativo o judicial» que «los representantes de la mayor parte de las Policías extranjeras vinieron a estudiar».[8]

Desde su primera estancia, accediendo a París mediante los catalanes de la Butte —para entonces su única puerta de entrada a la capital francesa—, Picasso se había beneficiado de esa «cadena migratoria» y de esa «solidaridad familiar, geográfica y profesional, que eliminaba buena parte de las incertidumbres inherentes a la expatriación»,[9] por otra parte bien conocidas por los especialistas en migraciones. ¿Cómo podía, entonces, prever que la ayuda y la acogida de sus amigos barceloneses se volverían en su contra, como una verdadera trampa? Sabemos, además, que el 29 de diciembre de 1900 un grupo «que se autodenominaba la colonia española de París» —en el cual encontramos los nombres de Picasso, Casagemas y Pallarès— había firmado un «manifiesto, que apareció en el diario barcelonés *La Publicidad*, reclamando la amnistía para los desertores de Cuba y Filipinas».[10] Para la Policía francesa, «los anarquistas españoles» más visibles seguían siendo los expatriados catalanes (como el marchante Pere Mañach), que a veces también eran exiliados políticos (como los escritores Jaume Brossa y Pompeu Gener). Picasso ya los había conocido. Tan pronto como regrese a París, se convertirá en sospechoso.

CAPÍTULO 4

Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé, confidentes del comisario Rouquier

> De lo anterior se deduce que Picasso comparte las ideas de su compatriota Manach que le da asilo. En consecuencia, hay razones para considerarlo como anarquista.[1]
>
> Comisario André Rouquier

Esta mañana, gracias al expediente «Maquinaciones anarquistas, 1899-1901» que descubro por primera vez en el Archivo Nacional, me adentro en el mundo de la delación de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, plagado de documentos a veces cercanos al delirio, como cuando el llamado Dupont, domiciliado en el 14 de la Rue des Tournelles en Versalles, envía a la comisaría el retrato de un hombre elegante tomado en «E. APPERT, fotógrafo experto», 24 de la Rue Taitbout, acompañado de una nota manuscrita en un trozo de cartón partido en dos, que dice así: «Con las aptitudes especiales de psicólogo que realmente creo poseer, veo, en esta fotografía, a uno de esos hombres apasionados por la anarquía: merece estudiarse».[2]

Sin embargo, otras notas intentan un análisis un poco más elaborado, como la que describe el ambiente anarquista de Montmartre: «Los anarquistas no quedaron debilitados en exceso tras el cierre del caso Dreyfus, que había sido un poderoso derivativo, pero eso no los ha dispersado ni aniquilado como se creía [...]. Actualmente

son como actores que están ensayando un papel, pero volverán a escena en el momento oportuno […]. Los grupos llamados “Fauristas” no se pueden desenvolver, porque viven en un círculo cerrado […]. Entre ellos, cabe citar a los “Iconoclastas”, que se reúnen todos los miércoles en el café de los artistas, en el 11 de la Rue Lepic: este es el grupo anarquista más importante».[3]

Los informes de los confidentes Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé me llaman pronto la atención. Perfectamente conscientes del valor de su negociado, producen casi cada día unos manuscritos en hojas sueltas para el comisario Rouquier de la comisaría n.º 3 de la Prefectura de Policía, textos que constituyen un verdadero barómetro de los anarquistas de Montmartre. Son ellos los que localizarán a Picasso a partir del mes de mayo de 1901, durante su segundo viaje a París. Ellos, Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé, los sabuesos de la comisaría de la Policía local, quienes, obedeciendo las órdenes del prefecto, empiezan a montar la mecánica infernal y cocinan el primer expediente policial sobre Picasso. De hecho, el 5 de mayo de 1901, acompañado esta vez por Antoni Jaumandreu Bonsoms, Picasso regresa para una segunda estancia en París, con el fin de preparar la exposición en la galería Vollard que le ha organizado su marchante, Pere Mañach, en casa del cual se alojará durante diez meses, en el 130 *ter* del Boulevard de Clichy. Es una exposición a dúo (sesenta y cuatro cuadros suyos y veinticinco de su compañero Iturrino), y es una auténtica proeza (empezando por la cantidad de obras que Picasso logrará producir en siete semanas) que no dejarán de subrayar ciertos críticos, maravillados por el talento de ese «jovencísimo pintor español».

Ahora bien, ¿Picasso se ha tomado la molestia de «suscribir su declaración en el servicio de extranjería» de la Prefectura de Policía, según las disposiciones del decreto del 2 de octubre de 1888 sobre los extranjeros? Se inscribe el 6 de junio ante las autoridades, pues, al igual que en su primera estancia, trabaja como un loco, produciendo hasta

tres cuadros al día. Poco después, y en la colina de Montmartre, su amigo Sabartés realiza un reportaje en directo: «La paleta está sobre una silla y él está de pie. Alrededor de 1901, lo suelo encontrar sentado en una silla patituerta, quizás un poco baja. No le molesta la incomodidad e incluso parece buscarla, como si encontrara placer en este tipo de mortificación y le gustara imponer a su mente el cilicio de la dificultad, para mantenerla despierta. Dispone la tela en la muesca más baja del caballete, lo que le obliga a pintar casi doblado en dos. La llena pensando solo en liberarse de lo que lleva dentro. Ve y oye todo lo que se hace y se dice a su alrededor y adivina lo que no puede ver; pero nada lo distrae si no atrae particularmente su atención».4

Lejos de las andanzas y divagaciones de los confidentes, concentrado en su estudio, Picasso trabaja sin descanso. «Está tan concentrado y tan profundamente sumido en el silencio —escribirá Sabartés— que cualquiera que lo ve, de cerca o de lejos, entiende y calla. El tenue murmullo que sube desde la calle lejana hasta el estudio se funde con ese silencio, apenas interrumpido por el crujido rítmico de la silla en que descansa su cuerpo, con todo su peso, en plena fiebre creativa.»5 Entre esas sesenta y cuatro obras sobre cartón producidas en un tiempo récord —entre otras, *La bebedora de absenta*, *La espera (Margot)*, *La madre*, *La nana*, *En el Moulin-Rouge*—, nos encontramos ante unos personajes tambaleantes, cuyos colores violentos con amplias pinceladas rojas estallan como heridas. Es la gente de París, el pueblo con el que se ha codeado en los bajos fondos urbanos, en los cafés o en las callejuelas de Montmartre, alrededor de la red acogedora de los catalanes de la Butte en la que Picasso se ha integrado: enanas abigarradas, morfinómanas estupefactas, viejas coquetas exageradamente maquilladas o, incluso, madres arrastrando el hijo con lasitud y que hablan del desánimo en esos lienzos trágicos.

A unos centenares de metros del estudio de Picasso, pero a mil leguas de su intensidad creativa, Finot, Foureur,

Bornibus y Giroflé —cada uno sentado ante su pinta de cerveza en un café de Montmartre— escuchan, miran, preguntan: cuatro soplones, cuatro hombrecillos pálidos, aplicados, miserables, tomando notas, relatando chismorreos, copiando textos. «Sabemos desde hace mucho tiempo —comenta la historiadora Marianne Enckell— que los inculpados mienten o tergiversan los hechos; que los confidentes suman otros de más; que basta con ser delatado dos veces a la policía o a la justicia para convertirse en un "anarquista especialmente peligroso", según las categorías de estas últimas; categorías que no deberían ser las del historiador.»[6]

El primer informe policial sobre Picasso lleva la firma del comisario Rouquier y data del 18 de junio de 1901. La fecha es esencial, como serán esenciales todas las fechas de los expedientes policiales sucesivos. Pese a la existencia previa de información recopilada sobre Picasso —a partir del seguimiento de nuestros simpáticos sabuesos desde principios de mayo—, es un artículo de prensa, publicado en *Le Journal* el 17 de junio de 1901, el que desencadena la síntesis y la forma del documento final: el crítico Gustave Coquiot anuncia la exposición Picasso-Iturrino, de próxima inauguración en la galería Vollard.[7] Coquiot celebra en Picasso al «frenético amante de la vida moderna», señalando que «mañana celebraremos las obras de Pablo Ruiz Picasso». Pero el comisario Rouquier solo conservará un elemento de este artículo, a saber, los temas tratados por el pintor: esas «muchachas de cara fresca o de rostro devastado», como «la guarra, la ladrona, la asesina», o esos «mendigos sueltos por la ciudad». Luego, apoyándose en los informes de los confidentes, unos papeles que habían estado durmiendo durante varias semanas en sus cajones, prepara una síntesis a toda prisa: «Picasso pintó recientemente un cuadro que representa a soldados extranjeros golpeando a un mendigo que se había caído al suelo. También tiene en su habitación varios cuadros que representan a madres de familia que piden limosna a los burgueses y estos últimos rechazándolas». Seguro y determinado, y llevado por la

histeria de cierta Francia de la época contra «el extranjero que, como un parásito, nos emponzoña»,[8] el comisario Rouquier transforma los cuadros de Picasso en pruebas contra él.

El funcionario de Policía también recoge, atropelladamente, tanto los chismes de la «portera del edificio» —«Picasso pidió a la portera del edificio que por favor le reservara la primera habitación que quede libre. Trabaja en su casa como pintor»—, como incluye ciertas alegaciones, metidas con calzador —«Recibe la visita de varios desconocidos. Le llegan algunas cartas de España, así como tres o cuatro periódicos cuyos títulos se desconocen. No parece usar el apartado de correos. Sus horas de entrar y salir son muy irregulares; sale todas las tardes con Manach y no regresa hasta bien avanzada de la noche»—,[9] todo dirigido a despertar las maledicencias sobre Picasso y llegar a esta desconcertante conclusión: «De lo anterior se sigue que PICASSO comparte las ideas de su compatriota MANACH, quien le da asilo. En consecuencia, hay razones para considerarlo como anarquista».[10]

¡Y poco importa que el pintor nunca haya sido visto ni por Finot, ni por Foureur, ni por Bornibus, ni por Giroflé en ningún cónclave anarquista! Solo firmó, con otros, en diciembre de 1900, aquel llamamiento de amnistía para apoyar a los desertores españoles: ¿no sería más bien por el lado de su antimilitarismo, que los policías franceses habrían investigado a Picasso —ya que, como ello era posible en España, se libró del servicio militar gracias a los fondos aportados por su tío Salvador—? De hecho, a su manera, participará en (casi) todas las guerras del siglo XX, pero sin empuñar nunca las armas. Este punto también le será reprochado pronto, en los próximos informes policiales, así como su falta de patriotismo. De momento, el 18 de junio de 1901, llevado por su conciencia profesional, por su celo y por la histeria de aquella Francia de la Tercera República, el comisario Rouquier lanza su expediente. A los pocos días, como para redondearlo, su superior jerárquico, el director general de investigaciones, subrayará con lápiz

rojo y trazo feroz las palabras «Hay razones para considerarlo como anarquista». Vistos unos métodos semejantes, enseguida se entiende lo que se está cocinando en la cúspide de la jerarquía policial.

Preparados por un artista de diecinueve años, intenso y concentrado, para honrar su primera exposición en una galería parisina, los sesenta y cuatro cuadros de la primavera de 1901 hoy se consideran obras maestras absolutas y alcanzan sumas estratosféricas. Sin embargo, en 1901, esas pinturas sirvieron como pruebas de cargo contra el joven cuyo único delito había sido su decisión de ir a París para hacer carrera y haber accedido a través de la colonia catalana. «Durante dos siglos, en la Administración Francesa —analiza el historiador Gérard Noiriel—, encontramos continuamente esa obsesión por los "núcleos alóctonos" [...] el riesgo de que puedan perseguir fines políticos.»11 Durante varias décadas, esta obsesión empujaría a las autoridades francesas a practicar una política de atomización de los refugiados, expresando una furibunda desconfianza hacia ellos. Así, la bendición de la red catalana que había acogido a Picasso en la Butte Montmartre —ese territorio parisino donde «el mundo del placer se encuentra con el mundo de la anarquía»—12 lo marcaría muy pronto y durante más de cuarenta años como una verdadera maldición.

De momento, lejos, muy lejos de la labor de delación de los Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé, Picasso va surcando las salas del Museo del Louvre, en constante diálogo con los maestros del siglo XIX descubiertos en los sótanos de la galería Vollard —Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Puvis de Chavannes, Gauguin, Cézanne, Ingres y Delacroix—, con los maestros españoles descubiertos en el Prado —Goya, Velázquez, Zurbarán, El Greco—, y el joven pintor ya se ha engarzado en otra temporalidad, una temporalidad a su medida, la de la «comunión de los santos». Como explicará más tarde Sartre sobre la figura del escritor, «a medida que se aparta de la vida, el arte vuelve a ser sagrado [...]. Uno da la mano por encima de los siglos a

Cervantes, a Rabelais, a Dante, uno se integra en esa sociedad monástica; el clero se convierte […] en un club del que todos los miembros están muertos excepto uno, el más reciente, que representa a los demás en la tierra y resume en sí mismo a todo el colectivo […]. Para el pasado, [el escritor] concluye un pacto místico con los grandes muertos […]. Está en el aire, ajeno a su siglo, fuera de lugar, maldito».13

PRÉFECTURE DE POLICE

DIRECTION GÉNÉRALE DES RECHERCHES

3e BRIGADE

CABINET

1e BUREAU.— ~~SECTION~~

Nº

REPUBLIQUE FRANÇAISE

LIBERTÉ — ÉGALITÉ — FRATERNITÉ

Paris, le 18 juin 1901

ARCHIVES 1901 PRÉFECTURE DE POLICE

OFFICE

RAPPORT

CABINET DU PRÉFET 18 JUIN 1901 MARDI

Le Commissaire de Police, Chef de la 3e Brigade,
à Monsieur le Directeur Général des Recherches.

Objet :

Au sujet du nommé PICASSO RUIZ PABLO à qui l'anarchiste surveillé MANACH, Pierre, donne asile.

J'ai l'honneur de rendre compte à Monsieur le Directeur Général du résultat de l'enquête à laquelle il a été procédé au sujet du nommé PICASSO, RUIZ PABLO, à qui l'anarchiste surveillé MANACH Pierre donne asile.

Le nommé PICASSO, RUIZ, PABLO, né le 15 octobre 1882 à Malaga (Espagne) est célibataire.

Il n'a pas souscrit sa déclaration au service des étrangers.

Arrivé à Paris le 5 mai dernier il demeure depuis cette date chez son compatriote l'anarchiste surveillé MANACH, Pierre, qui habite dans ses meubles 130ter, boulevard de Clichy.

VU:

El primer informe policial sobre Picasso, con fecha 18 de junio de 1901 (archivos de la Prefectura de Policía de París).

CAPÍTULO
5
Los «aires misteriosos» de los anarquistas

> Entre los anarquistas [...] se observa [...] la adopción de los aires misteriosos que son un indicio grave sobre el que conviene llamar la atención.[1]
>
> Informe anónimo dirigido al prefecto de Policía de París

Intrigada por mis descubrimientos sobre los confidentes de la Policía en Montmartre, decido profundizar *más*, acercarme a las raíces de estas convulsiones francesas, y me voy a trabajar a los Archivos Nacionales de Pierrefitte. Envuelta por la humedad del monzón veraniego —versión suburbio del norte—, escudriño los expedientes sobre las intrigas anarquistas de finales del siglo XIX. «Medidas especialmente decretadas contra los anarquistas extranjeros», proclama una circular del ministro del Interior dirigida a todos los prefectos de Francia: «Considero que, en las presentes circunstancias, es necesario expulsar a todos los extranjeros que profesen o muestren opiniones anárquicas [sic] o revolucionarias [...]. Les ruego que me transmitan sus propuestas de expulsión con urgencia». Y descubro, en el periódico *La Libre Parole*, que «quizás sea en Montmartre y sus alrededores, en un bar de la Rue des Abbesses, donde las detenciones arbitrarias han sido las más numerosas».[2] Luego está el dosier sobre el asesinato del presidente Sadi Carnot, que aquel año ocupa toda la

atención de los observadores. Lyon, 24 de junio de 1894. «¡Viva la anarquía!, ¡Viva la revolución!», grita Sante Geronimo Caserio, el asesino, sin oponer la menor resistencia en el momento de su captura. Dos meses más tarde, rechaza la asistencia de un sacerdote antes de ser guillotinado.

«Manifestaciones contra los italianos al grito de "¡Viva Carnot!", "¡Abajo los italianos!", "¡Viva Francia!", "¡Abajo Italia!". Cafés saqueados, incendios criminales», informa a su superior un comisario de Lyon, autor de un millar de detenciones. Siguiendo su camino, uno tras de otro, los prefectos de cada departamento francés se ponen manos a la obra. En Grenoble, el prefecto de Isère informa a su vez: «Grave manifestación contra Italia. Numerosos obreros franceses armados con mangos de palas y picos, precedidos por banderas francesas y rusas, se movilizan en la ciudad». En cuanto al diario *L'Intransigeant*, su editorial titulado «¡Calma!» condena claramente esta violencia contra los italianos —«Ayer en Lyon se quemaron unas casas porque allí vivían italianos. Un italiano fue asesinado en Toulon. Es demasiado»—, y al mismo tiempo sostiene que «Los extranjeros nos invaden y su competencia es nefasta para el trabajo nacional, nosotros […] volvemos a pedir medidas de protección para los obreros nacionales».[3]

En el archivador «Vigilancia de anarquistas extranjeros», los documentos que hojeo han sido manipulados tantas veces que se me deshacen entre los dedos: el expediente de Caserio, el asesino del presidente Sadi Carnot, resulta sorprendentemente instructivo. Este documento individual, redactado sin embargo cuatro meses antes del asesinato, en realidad no inspira desconfianza. En las tapas grises del archivador, manuscrito en letra grande y aplicada, leemos «Caserio San [sic] Geronimo – Obrero panadero en Cette [sic] – Anarquista». En cuanto a la ficha individual, escrita por la prefectura de Hérault el 2 de febrero de 1894, insisto, cuatro meses antes del atentado, desarrolla una descripción más bien banal: «Apellido: Caserio. Nombres: San Geronimo. Domicilio: 50 de la Rue

du Pont Neuf. Residencia habitual: Cette. Profesión: panadero. Registro civil (nacido el): diecinueve años aproximadamente, en Motta Visconti, Italia, provincia de Milán. Hijo de Antoine y de Broglia, Martina. Estado civil: casado. Descripción: altura de 1,68 metros, frente regular, mentón redondo, cabellos castaños, ojos grises, cara ovalada, cejas castañas, nariz aguileña, tez pálida, barba incipiente, boca mediana. Detalles particulares que faciliten la constatación de la identidad del individuo: habla francés con dificultad».4 Detrás de este expediente insípido y anodino, ¿quién hubiera previsto la descripción de un futuro asesino que terminaría guillotinado por haber apuñalado al presidente de la República unas semanas más tarde?

La similitud entre el dosier Caserio y el dosier Picasso, conservado no lejos de allí, en otro archivador, me llama la atención porque es poco menos que impresionante. En el primer informe sobre Picasso del 18 de junio de 1901, el comisario Rouquier consignaba que el artista pintor (un español), que vive en París y tiene diecinueve años, «comparte las ideas de su compatriota Mañach, que le da asilo», «habla mal el francés y apenas se hace entender». Cuatro años más tarde, una nota del prefecto de Policía es enviada a la comisaría de Montmartre: «Se ruega hacer buscar a ese señor Picasso y dar cuenta de cuál es su actitud actual». El «*tal Picasso, Ruiz Pablo* [...] ha sido buscado sin éxito», le responde el comisario. «Ninguno de los corresponsales de mi brigada ha señalado su presencia en París». Sin embargo, en 1894, el informe Caserio simplemente había precisado que el obrero panadero de Sète (un italiano), de diecinueve años, que «habla el francés con dificultad», era un anarquista. ¿Exceso de negligencia en un caso, exceso de precaución en el otro? ¿Cómo justificar la diferencia entre los dos expedientes? ¿Cómo justificar la desconfianza hacia el artista?

De 1894 a 1901, la Francia de finales del siglo XIX —que no termina de encontrar su identidad entre el envejecimiento demográfico y la industrialización— viene

de estar siete años bajo el yugo de la violencia. El atentado contra Sadi Carnot se insiere en una década de tensiones políticas y sociales, de las cuales el caso Dreyfus y los atentados anarquistas no son sino los síntomas más clamorosos. Contra los anarquistas asesinos, contra los extranjeros que «invaden» Francia porque «hacen la competencia al trabajo nacional»,[5] cierta franja de la población empieza a reaccionar ante la nueva cuestión que se le plantea al país, la inmigración masiva —sobre todo porque el censo de 1881 desvela que hay más de un millón de extranjeros viviendo en el Hexágono—. Junto a la de los puros nacionalistas, otras formas de xenofobia recorren todo el siglo XIX: estas manifestaciones de rechazo acompañan a la Revolución industrial durante una larga década, adoptando la forma de incidentes recurrentes entre obreros franceses y extranjeros, antes de ser suplantadas por los discursos políticos. En 1898, ante los electores de Nancy, Maurice Barrès afirma: «En la cima de la sociedad como en el fondo de las provincias, en el orden de la moralidad como en el orden material, en el mundo comercial, industrial, agrícola, y hasta en los andamios y la construcción donde hace la competencia a los obreros franceses, el extranjero, como un parásito, nos emponzoña. Un principio esencial según el cual debe concebirse la nueva política francesa es el de proteger a todos los nacionales contra dicha invasión».[6] Con un déficit demográfico creciente, una industrialización en pleno desarrollo y una escasez de mano de obra, Francia ha recurrido a los trabajadores extranjeros, convirtiéndose así en «el primer país en utilizar sistemáticamente la inmigración para luchar contra las “rigideces” del mercado de trabajo», mientras que, durante esos mismos años, Europa se transforma en un continente de emigrantes.

Al reclutar «masivamente una mano de obra que no [posee] los derechos concedidos a los ciudadanos», la patronal presiona sobre los salarios y en general se asegura extranjeros dóciles, ya que puede «obligarlos legalmente a ejercer unos empleos industriales que los nacionales

rechazan».[7] Pero hay más: esta ola migratoria, apoyada por la revolución de los transportes, también adopta la forma de un éxodo rural, con los campesinos que acuden a aportar sus «brazos» a la industria. Estos hechos se producen en el mismo momento en que se establece en el país el proceso de construcción social de la nación de Francia y se acompañan del afianzamiento de la República. El periodo, que instituye por primera vez «la distinción entre el nacional y el inmigrado»,[8] antagoniza más netamente aún los nacionales y los extranjeros. Una disparidad agravada, en resumen, por la distinción entre ciudadanos y no ciudadanos, ya que los primeros (solo hombres) han conquistado nuevos derechos que los segundos no tienen. Picasso llega a París al final de una época de transición (1870-1900),[9] en el momento en que las autoridades del país están modificando su «definición de los extranjeros». Definen claramente sus contornos, los privan de nuevos derechos que sí otorgan a los franceses, les imponen ciertos controles, determinan los nuevos destinatarios del control policial[10] y la lista de los «grupos que conviene vigilar»[11] prioritariamente. La distinción que nace en ese momento entre «población nacional y ciudadana» y «población no nacional y no ciudadana»[12] será crucial durante las décadas siguientes.

Todos y cada uno de los expedientes policiales contra Picasso se inscribirán en este abismo reciente entre el «francés» y el «otro», entre el «ciudadano nacional» y el «extranjero». Retomando una deplorable confusión entre extranjeros y asesinos, a veces la población francesa atacó a los trabajadores inmigrados, con casos extremos como el de la masacre de Aigues-Mortes, en las salinas de la Camarga aplastados por el sol, el 17 de agosto de 1893: ¿cuántos trabajadores italianos fueron asesinados allí durante un linchamiento salvaje y gratuito?[13] El decreto del 2 de octubre de 1888 y la ley del 8 de agosto de 1893 permitieron vigilarlos mejor: el inmigrante que llegaba a un municipio para ocupar un empleo debía inscribirse; era obligatorio repetir la gestión cada vez que uno cambiaba de

domicilio.[14] Este es el contexto en el cual se votan en 1893 y en 1894 las *lois scélérates* o «leyes perversas» contra los anarquistas, leyes que Jaurès y Blum denuncian inmediatamente. «¿Hay que suspender todas las libertades del país?», pregunta Jaurès el 31 de julio de 1894 en *La Dépêche*, pues «el anarquismo es el síntoma, el producto espontáneo de una sociedad en descomposición». Ese Picasso de diecinueve años, fascinado por la parisina liberada que frecuenta los cafés, ¿tenía conciencia de las perturbaciones que desgarraban la Francia de la época? ¿Conocía siquiera el nombre de Alfred Dreyfus? ¿Se daba cuenta, aunque fuera confusamente, de que entraba en una sociedad en descomposición, al borde de la guerra civil? ¿Se había enterado por la prensa de Barcelona del peligro de anulación de la Exposición Universal, bajo la presión insistente de las opiniones públicas extranjeras? Ya que, tras el proceso de Rennes —que había reconocido a Alfred Dreyfus «culpable de alta traición con circunstancias atenuantes» y lo había condenado a diez años de prisión —,[15] los demás países europeos habían criticado públicamente las decisiones del Gobierno francés, poniendo en peligro su imagen internacional.

El 23 de abril de 1894, una nota manuscrita establece los grandes principios: «La Prefectura de Policía [...] vigila, mediante todos los agentes a sueldo, los lugares de reunión de los anarquistas, sus conciliábulos secretos, sus puntos de encuentro, cabarés, etc., etc. Huelga añadir que cuenta entre ellos con afiliados secretos. En estos últimos tiempos, acaba de emplear un procedimiento nuevo que, aunque sencillo, no parece menos propicio para dar resultados. Ha mandado establecer listas completas de todos los anarquistas que habitan en los municipios suburbanos, y de todos los anarquistas que viven en los barrios de París. Cada mañana, e incluso dos o tres veces al día, los agentes pasan por el domicilio de dichos individuos, frecuentan los lugares donde estos comen y se distraen, los reconocen a la salida de los talleres, se informan de su condición en cada momento, en una palabra, estos agentes no reparan en

medios para hacer comprender y hasta mostrar abiertamente que la Policía les tiene el ojo encima y no los pierde de vista ni un solo día».[16] He aquí, por lo tanto, el origen de las nocivas habladurías que se amontonaban sobre Picasso en los cajones del comisario Rouquier: la decisión, en abril de 1894, de aplicar un «procedimiento nuevo», «sencillo» y eficaz, para establecer una lista de sospechosos y crear una red de confidentes como los Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé, «que no lo pierden de vista ni un solo día».

A principios del mes de noviembre de 1897, el prefecto de Policía de París había transmitido al ministro del Interior el informe de un confidente anónimo, señalando que «entre los anarquistas [...] se observa [...] la adopción de los aires misteriosos que son un indicio grave sobre el que conviene llamar la atención». «M. André, infórmese sobre los "aires misteriosos"», había añadido, en rojo, con mano firme, el prefecto de Policía. El trabajo del comisario Eugène André para dilucidar la noción de «aire misterioso» es un portento. Explica que «La adopción de los aires misteriosos [...] nos es conocida desde hace tiempo».[17] Con semejante estructuración de la reflexión policial, con unas categorías tan sofisticadas como los «aires misteriosos», ¡la protección de Francia está en buenas manos!

Más tarde, durante su tercer viaje a París en octubre de 1902, acompañado por Julio González y Josep Rocarol, su estancia más siniestra y más desconcertante —tres meses de miseria—, Picasso palpa de más cerca las tensiones de la ciudad. Se aloja en los *garnis* y produce esas telas de prostitutas con gorro, heladas y pálidas, todas íntegramente azules, que expresan la postración en una pintura «mojada, azul como el fondo húmedo del abismo y lastimosa»,[18] como escribirá más tarde su amigo Apollinaire. Consulto esos dosieres en el Archivo Nacional, me sumerjo en las entrañas de la sociedad francesa, con su espiral de violencias y de represión sin precedentes, en un mundo donde prosperan las delaciones y las cartas anónimas, donde pululan los confidentes y los agentes secretos, un

mundo mantenido bajo control por el comisario de policía parisino Eugène André, especialmente encargado de vigilar a los anarquistas.[19]

CAPÍTULO 6

«Un hombre *siego* sentado a una mesa»

> Haygo un cuadro de un hombre siego sentado a una mesa, tiene un pedaso de pan en la mano izquierda y con la derecha busca su harra de vino.*
>
> PICASSO a MAX JACOB1

A partir del año 1900, Picasso organiza su inserción parisina deliberada y sistemáticamente. Debe penetrar en la capital francesa, establecerse en ella, existir, sobrevivir, exponer, orientarse, surcar los museos, imponerse, someter la vanguardia. Pero ¿cómo penetrar en un territorio del cual no se conoce ni la topografía, ni la lengua, ni los códigos? ¿Cómo orientarse en un laberinto cuando se avanza a ciegas? ¿Cómo puede el bólido lanzado a toda velocidad soportar por más tiempo las patrañas de sus intermediarios —las tretas de Mañach— y las pesadeces de la administración policial, la lentitud en la comunicación verbal? ¿Cómo vivir la dependencia cuando uno no puede esperar? Abandona el apellido «Ruiz» muy pronto, que es el de su padre. Enseguida comprende que solo hay una opción: apoyarse en los expertos (escritores, marchantes y coleccionistas) y, sobre todo, detectar a las personalidades *locales* que conocen, mucho mejor que los españoles expatriados, algunas de las salidas.

El primero de ellos es Max, también exiliado (de Quimper), cargado también de identidades múltiples —

francés, bretón, poeta, homosexual, judío y pronto católico —, otro acumulador de mundos, también lanzado a una búsqueda inquieta e incesante. Es sensible, empático, convencido, devoto y disponible. «Es como el primer destello de un fuego artificial», escribe Max en su estudio quiromántico de la mano de Picasso en 1902, después de su primer encuentro. «Esta especie de estrella viviente no se encuentra sino raras veces y en individuos predestinados […]. Aptitud para todas las artes.»[2] Para Picasso —un genio al que Max Jacob adula desde el primer minuto—,[3] el bretón se convierte en preceptor, casero, agente y representante. Le enseña el francés a partir de los poemas de Vigny y de Verlaine, le ofrece su colchón, su comida, su habitación minúscula, y hasta explora galerías y revistas parisinas para vender los dibujos o las ilustraciones del amigo Pablo.

Por su parte, apenas ha conocido a Max —unos días después de su *vernissage*[*] en la galería Vollard, en junio de 1901—, Picasso se une a él con afecto y fervor. Durante el desesperante año de 1902, de regreso a Barcelona, Picasso redacta unas cartas conmovedoras para su amigo francés. Escribe en una lengua admirable, una lengua fonética que trabaja, que amasa, que moldea con espontaneidad y creatividad, como hace y hará siempre con cada una de sus obras de arte —cuadros, dibujos, esculturas, cerámicas, litografías, poesías y demás—. En julio de 1902, por ejemplo, deplorando no estar ya en París, describe el contraste entre el escenario parisino (se ha llevado unos bocetos del hospital Saint-Lazare, de los que ahora se alimentan sus cuadros) y el escenario barcelonés (con sus pseudoartistas, sus malos escritores que escriben libros malos, sus pintores mediocres que pintan cuadros «imbéciles» sobre temáticas rancias y demodés). Y, como si eso no fuera suficiente, ilustra sus hojas con un pequeño boceto, «Picasso en España». De pie, con un traje local, entre una plaza de toros y una iglesia, ¡qué paralizado parece!, ¡qué constreñido parece!

«Mi querido Max, hace mucho que no *tescrito* —no es

que no me acuerde de ti, pero *trabaho mucho* es por eso que no te he escrito—. Les enseño lo que hago a mis amigos los *artistas* de aquí pero encuentran que *ay* demasiado alma pero no forma es muy curioso sabes hablar con *hente asín* pero escriben libros muy malos y pintan cuadros *embéciles* —es la vida— es eso. Fontbona trabaja mucho pero no hace nada. Yo quiero hacer un cuadro del *dibuho* que te envío aquí (las dos hermanas) es un cuadro que hago —es una puta de Saint-Lazare y una madre— [...]. *Adió* amigo mío, *críbeme*, tu amigo Picasso.»[4]

A su manera, lo que Picasso le cuenta a su «viejo Max», su «amigo», su «hermano», son los dolores de un desgarro interior. «No quiero estar donde estoy y no puedo estar donde quiero: ¡miseria de un lado y del otro!»,[5] escribía en su época san Agustín. «Si puedo *trabahar* aquí, me quedaré aquí, pero si veo que no puedo hacer nada me piraré a París»,[6] escribe entonces Picasso a propósito de su conciencia descentrada, que no existe más que en su propio intervalo, no en el reposo, sino en un vaivén agotador.[7] Acuciado por su nostalgia de París, es ahora, en Barcelona, donde se siente desplazado, enjaulado. Como siempre, el trabajo sigue siendo la única opción para un adolescente que nunca volveremos a ver tan frustrado, tan sumido en el derrotismo y tan abatido: «Este *dibuho* que te mando es el primero que me pagan, es un boceto de un *dibuho* que he hecho. He hecho otro cuadro como este. Tú haces bien en no frecuentar a nadie, los hombres son muy *malbados* y muy tontos, y a mí no me gustan en persona».[8]

Con dignidad, en uno de los raros momentos en que se entrega a una confidencia, Picasso se libera. Él, que no teme nada, que se burla de todo, él, que como artista destronó a su padre a partir de los catorce años, se encuentra trabado por el francés: «Aunque no te escriba muy a menudo, no creas que te olvido. Si supiera más francés *tescribiría* a menudo más, pero es muy difícil para mí *scribirte* en francés».[9] Por último, fenómeno único en la vida del artista, confiesa a Max el sufrimiento causado por su separación: «¿*Mescribirás* a menudo, verdad? Adiós, *vieho*

Max, te abrazo. Tu hermano, Picasso».[10] Inquieto al no tener noticias de Max, llega incluso a pedir ayuda a un vecino, Louis Bergerot, así como a su amigo el escultor Julio González, que como él navega entre Barcelona y París: «Amigo Pablo —le responde este último—, he visto a Max Jacob hace unos días y me ha hablado de ti (el mismo día en que le llevaba tus dibujos al editor). Créeme, si tus proyectos se cumplen tan deprisa como me ha dicho, me darás una gran alegría. Supongo que me entiendes».[11]

De regreso a Barcelona, Picasso se siente melancólico y tiene pensamientos negros. El balance de sus tres estancias en París no ha sido el esperado y se encuentra en un paroxismo de soledad y abatimiento. Desanimado, busca nuevos apoyos que lo ayuden en sus múltiples asaltos a la capital francesa, ya que, solo, no puede. En 1900, con Casagemas, fue la Exposición Universal, el año del encuentro con Mañach (un primer contrato, pero también las primeras sospechas contra él), y luego el suicidio de Carles; 1901, guiado por Jaumandreu Bonsoms, fue el año de la exposición en la galería Vollard, el de la pelea con Mañach, del éxito y del encuentro con Max Jacob. En 1902, en compañía de Julio González y de Josep Rocarol, fue el horror de los hoteles de la orilla izquierda, el fracaso de las exposiciones en la galería de Berthe Weill. «¿Por qué los hombres se van de su casa?», se preguntará el sociólogo Nels Anderson. «El *hobo* es un trabajador migrante, un hombre que viaja en busca de trabajo.»[12] Durante el año 1902, a lo largo de su tercera estancia en París (la más lúgubre), Picasso vive como un verdadero *hobo*, en lo que él percibe como una «jungla» violenta, brutal y cruel, con sus «leyes de acampada» y sus «códigos de etiqueta», diversificando las estrategias para «buscarse la vida», «esquilmando» a su familia, frecuentando los hoteluchos y los burdeles, acumulando amigos fraudulentos, multiplicando los desplazamientos espaciales, de *garni* en *garni* para evitar el acoso de aquellos de los que depende.

«En primer lugar, el *garni* era una cosa de gente sola, pero también una cosa de hombres —escribe Claire Lévy-

Vroelant—. En general, no obstando el tamaño de las habitaciones, la vigilancia policial y una mirada social de desprecio hacia sus habitantes […], el *garni* se parecía a la calle y al barrio donde se encontraba. Abierto hacia el exterior, este sector se adaptaba al ritmo de las migraciones, con sus fases de prosperidad y de crisis.»[13] En ese momento, Max Jacob ya es quien ayuda a Picasso a redactar el borrador (muy literario) de la carta al propietario del Hôtel du Maroc, cuando el pintor mendiga unos días de plazo para pagar su habitación: «Señor, no puedo pagar ahora la suma que le debo por el alquiler de mi habitación, pero le prometo que le pagaré dentro de cuatro o cinco días. Le ruego que no haga mal uso de esta carta, y de lo que contiene; hay cosas a las que les tengo mucho apego y espero que tendrá la amabilidad de dejarlas en la habitación. Pienso que debe usted confiar en mi palabra. Lo saludo, señor, y le digo hasta pronto, Pablo R. Picasso, pintor, en casa de Mr. Max Jacob, 150 del Boulevard Voltaire».[14]

Picasso se convierte, durante algunos meses, en un trabajador precario como «los hombres del camino», antes de refugiarse en casa de Max y luego regresar a Barcelona. «Mi viejo Max —le escribirá—, pienso en la *bitación* del Boulevard Voltaire, y en las tortillas, las alubias y el queso *brie* y las patatas *frites*, pero también pienso en los días de miseria, y es muy triste, y me acuerdo de los españoles de la Rue de Seine con desagrado. Pienso quedarme aquí el invierno que viene para hacer algo. Te *abrasa* tu *vieho* amigo, Picasso.»[15] Con elegancia, por fin, el amigo Max contesta al «individuo predestinado» que ha descubierto hace poco: «No necesito decirte que *mi habitación es tuya* y que te espero *en mi habitación*. Ya somos dos, pero no importa, siempre podremos arreglarnos con un colchón en el suelo. Tengo ganas de verte. Dime a qué hora y a qué estación llegas. Hasta pronto, querido amigo».[16]

El cuarto viaje de Barcelona a París será el bueno, en 1904 y con Sebastià Junyer i Vidal. «Picasso regresa a París sin demora. Allí es donde podrá ser juzgado y discutido»,[17]

escribe Carles Junyer i Vidal en *El Liberal*, el 4 de marzo de 1904, subrayando, por si hacía falta, el carisma local del joven artista que taconea de impaciencia. Y será una vez más la solidaridad de la colonia expatriada española la que permitirá a Picasso instalarse por fin. Escuchemos el relato de Palau i Fabre: «Poco después de llegar, y probablemente el 6 de mayo de 1904, el pintor se instala realmente en el Bateau-Lavoir, después de comprarle a Gargallo los muebles y objetos que este […] dejaba en su taller de la Rue Vercingétorix […]: un camastro, un colchón, una silla, una mesa y una palangana, adquiridos por la suma de ocho francos. Para trasladarse, había que atravesar casi todo París desde la Rue Vercingétorix al Bateau-Lavoir y, al final, subir a la Butte Montmartre: ayudado por Manolo, Picasso alquiló un carretón y, con la colaboración de un chiquillo español tan desamparado como ellos, lograron transportar todas esas cosas hasta la Rue Ravignan. Picasso le prometió cinco francos al chiquillo, que era el que más fuerte empujaba de los tres. Manolo “dirigía” la maniobra, es decir, que no se cansaba mucho».

Al llegar al Bateau-Lavoir, el chiquillo se desplomó, literalmente extenuado. «Al cabo de un momento, Picasso le dijo que, si le daba los cinco francos prometidos, Manolo y él no tendrían para comer.»[18] Retengamos solamente que, en 1903, ilustrando de nuevo sus palabras con un pequeño croquis, Picasso le envía a Max su testimonio, tal vez el más conmovedor, con esta primera introducción de la ceguera en su obra. Más tarde volverá sobre ello, con su desgarrador *Minotauro ciego guiado por una niña con flores* (1934): «He hecho un cuadro de un hombre *siego* sentado a una mesa, tiene un *pedaso* de pan en la mano *isquierda* y con la derecha busca la *harra* de vino».[19]

CAPÍTULO
7
En torno a los *garnis*, el Bateau-Lavoir y el hábitat indigno

> Se mantiene a Ruiz en observación en los *garnis* y en mi servicio, y será objeto de un informe en cuanto se conozca su domicilio.[1]
>
> Comisario ANDRÉ ROQUIER

«Un somier de cuatro patas en una esquina. Una pequeña y oxidada estufa de hierro fundido sostenía una jofaina de loza amarilla que servía de retrete; una toalla y un poco de jabón se colocaron en una mesa de madera blanca cercana. En otro rincón, un pobre baúl pintado de negro hacía de asiento incómodo. Una silla de paja, caballetes, lienzos de todos los tamaños, tubos de colores esparcidos por el suelo, pinceles, recipientes para esencias, un cuenco para grabar, nada de cortinas. En el cajón de la mesa había un ratón blanco domesticado que Picasso cuidaba con ternura y mostraba a todo el mundo.»[2] Esta es la descripción fría y minuciosa del taller de Picasso que hace Fernande Olivier, que vivió allí tres años. Después de tres intentos infructuosos de instalarse en la capital, Picasso recupera entonces el taller de su compañero barcelonés Paco Durrio, en un edificio que Max Jacob bautizó como «Bateau-Lavoir», el 13 de la Rue Ravignan en el barrio de las Grandes-Carrières de Montmartre.

Este es su único domicilio durante cinco años, desde el 1 de abril de 1904 hasta el 1 de septiembre de 1909. Allí se

unió a una comunidad hacinada en una de las viviendas más precarias y vetustas de la capital, que será pasto de las llamas unas décadas más tarde. En el cuaderno de propiedades construidas que se encuentra en los archivos de París, el 13 de la Rue Ravignan se describe como un edificio particularmente heterogéneo, una «construcción de mampostería, madera y restos de yeso» con, a derecha e izquierda, un «edificio en ala […] simple en profundidad, elevado sobre sótanos de planta baja» y, enfrente, un «edificio al fondo del patio de doble profundidad y elevado en parte sobre bodegas y en parte sobre un subsuelo habitable, que consta de planta baja, un primer piso cuadrado y un segundo con falso techo».[3]

El edificio respira indigencia: por delante, la fachada de la Rue Ravignan, que reposa sobre una colina, solo deja ver dos pisos estrechos bajo el tejado. Hay que rodear la colina e ir al número 6 de la Rue Garreau para descubrir el escándalo: en la parte trasera, en la ladera, sobre diez metros de alto y treinta de largo, se han construido precipitadamente tres pisos de cuchitriles deslavazados, con tablones de madera y cristales, los cuales constituyen una vivienda lamentable, piojosa, miserable, que, según sus habitantes, solo dispone de un punto de agua potable para una treintena de talleres. Oigamos de nuevo a Fernande Olivier: «Unos cuantos talleres en la planta baja y luego otros […] a los que se accede por una escalera de madera sonora y polvorienta. Al pie de la escalera, la única fuente para los doce inquilinos. Pasada la fuente, a la derecha, un pasillo apestoso conduce al único váter, un retrete oscuro cuya puerta, como no puede cerrarse porque no tiene pestillo, golpea a la mínima corriente de aire, es decir, cada vez que se abre el portal de madera de la calle […] extraña y sórdida casa donde de la mañana a la noche resuenan los ruidos más diversos, discusiones, cantos, exclamaciones, llamadas, ruidos de cubos que se van a vaciar y que se dejan caer con estruendo en el suelo. Ruido de jarras sobre la reja de la fuente, portazos, gemidos equívocos que atraviesan las puertas cerradas de esos talleres sin más

paredes que los tablones. Risas, llantos, todo se oye, todo resuena sin discreción».[4]

En los años sesenta, en Nanterre se hablaba de *bidonvilles*.[*] En dicho sentido, el Bateau-Lavoir era una de esos hábitats indignos y vergonzosos que la capital concede a los inmigrantes y a los marginados, y que se incendian cada dos por tres. «El inmigrante es en primer lugar aquel a quien los otros consideran inmigrante —señalan los sociólogos urbanos—, y una buena parte de su *condición* deriva de la manera misma en que es recibido: alrededor del alojamiento de los migrantes se tejen importantes cuestiones, [como] el lugar que la sociedad francesa decide reservar a aquel que viene de fuera, un lugar que varía según las coyunturas, pero que también oculta ciertas permanencias.»[5] ¿Cómo describe la policía a los habitantes de una ciudad para clasificarlos? Todo empieza con el alojamiento, según la nomenclatura de los urbanistas, con una jerarquía en tres niveles: la población «que está alojaba con sus muebles en una vivienda corriente; la que está alojada en apartamentos amueblados, hoteles y *garnis*; finalmente, la que se aloja en los llamados inmuebles especiales: barcos, barracones de madera, caravanas y vehículos de feriantes, dormitorios compartidos y establecimientos contados aparte».[6]

Bidonvilles, barracas, tugurios, chamizos —son muchos los términos que designan ese tipo de deriva de nuestras sociedades—. Si, según la definición del diccionario Larousse, un *garni* es «un hotel amueblado destinado al alquiler», *stricto sensu* el Bateau-Lavoir no es ni siquiera esto. Es uno de esos «establecimientos contados aparte», en lo más bajo de la escala social. Hoy, en los archivos del Ministerio de Cultura, nos enteramos de que el Bateau-Lavoir se ha convertido en un monumento histórico de la ciudad de París. Este «edificio de origen incierto pertenecía a un cerrajero en 1867 y fue adquirido en 1889 por el señor Thibouville, que encargó al arquitecto Paul Vasseur que lo transformase en talleres de artistas», dice el texto. Reconoce, sin embargo, que «construidos en madera, los

talleres [eran] vetustos y frágiles», y que, tras el incendio de 1970, «se construyó un nuevo edificio en el mismo emplazamiento en 1978»,[7] preservando así la leyenda.

Fue en el mes de mayo de 1901, como hemos visto, cuando el comisario Rouquier empezó a instruir el expediente Picasso. Siempre alimentado por el mismo sistema de información —deficiente, errático, aproximativo —, este expediente policial, tan heteróclito e indigente como el edificio del Bateau-Lavoir, fue en Francia el único documento administrativo y operacional sobre el artista ¡hasta 1945 e incluso más allá! Pero volvamos a los primeros momentos de su gestación. En los archivos de la Prefectura de Policía de París, esta vez, dos documentos fechados en mayo de 1905 desvelan extrañas amalgamas entre las diferentes categorías descriptivas —alojamiento, estatus administrativo, posición política, onomástico— que caracterizan a un individuo. Encontramos, a modo de ejemplo, la nota n.º 6.420 en el expediente n.º 36.942. El jefe de la Primera Oficina de la Prefectura ruega a su director general de investigaciones «que tenga a bien transmitir al Gabinete las *nuevas* informaciones que pudiera tener o procurarse acerca del susodicho Picasso, Ruiz Pablo, nacido el 15 de octubre de 1882 [sic] en Málaga (España), que ya ha sido objeto de un informe de la 3.ª Brigada con fecha de 18 de junio de 1901, [cuando] vivía en casa de su compatriota el *anarquista vigilado* Mañach, Pierre, 130 *ter*, Boulevard de Clichy». Y el comisario de Policía añade aquí una frase sorprendente: «Se ruega mandar a buscar al tal Picasso e informar de cuál es su actitud actual».

Este documento presenta a Picasso como un fugitivo protegido por un anarquista amenazante, y todos los pilotos rojos se encienden. Sin embargo, en mayo de 1905 y pasados cuatro años, Picasso ha roto el contrato con su agente Mañach, que lo explotaba. En cambio, ¡esta nota se escribe más de un año después de mudarse Picasso a la Rue Ravignan, ¡y tras dos viajes de ida y vuelta entre Barcelona y París (en 1901 y en 1902)! No obstante, al instalarse en el Bateau-Lavoir a principios de abril de 1904, Picasso ha

informado a la comisaría del distrito XVIII de la dirección de su nuevo domicilio. ¿A qué viene, entonces, ese renovado interés por él en mayo de 1905? Una vez más, la fecha es importante: se trata del 17 de mayo de 1905. En efecto, el crítico Charles Morice ha organizado para él una exposición en la galería Serrurier y su nombre ha sido citado en la prensa (en *Le Mercure de France*, el 15 de marzo, y en *La Plume*, el 15 de mayo). Así, tal como ocurrió el 18 de junio de 1901 (cuando expone en la galería Vollard), y como será el caso en julio de 1932 (con su retrospectiva en las galerías Georges Petit), si la Prefectura de Policía se interesa por él en mayo de 1905 es porque el nombre de Picasso ha aparecido en la prensa.

Una semana después de la nota del 17 de mayo, el comisario de Policía del distrito XVIII, jefe de la Tercera Brigada, responde al director general de investigaciones de la Prefectura de Policía de París para especificar que el llamado «Picasso, Ruiz Pablo [...], está desaparecido desde el 6 de junio de 1901», desde entonces ha sido «buscado sin éxito», que «se ignora qué ha sido de él», que «no hay ninguna nota que nos pueda poner sobre su pista» y que desde ahora será «mantenido bajo observación en los *garnis*».8 ¿Por qué todas esas notas, todos esos dosieres, todos esos sabuesos, todos esos comisarios y todos esos directores de oficina que se electrifican con él? ¿Qué paranoia les ha entrado? Mirándolo bien, esos amasijos de contraverdades producen un círculo vicioso que surfea una oleada de estereotipos y aproximaciones, clasificando al que viene de fuera por su presunto domicilio, su presunta pertenencia política, su presunto estatus administrativo. «Ruiz es mantenido bajo observación en los *garnis*»: ¡la fórmula ya es en sí misma todo un programa! En esa época, la «sección de los *garnis*» era un servicio de la Policía Judicial en el cual estaba incluida la brigada de buenas costumbres, hoy «brigada de represión del proxenetismo». Así, el servicio de los *garnis* cubría, por extensión, a todos los que se alojaban en un *garni*, como los recién llegados a la capital, los extranjeros. «Ni su estatus [...] ni sus ingresos

permiten [al migrante] rodearse de muebles, que además no necesita para nada», anotará en 1970 el sociólogo Abdelmalek Sayad. A ojos de la Policía francesa, «un inmigrante con muebles sigue siendo algo difícilmente concebible».[9]

Del lado del artista, no encontramos el menor rastro de quejas por sus condiciones de vida y de trabajo durante los cinco años de su estancia en la Rue Ravignan. Es más: allí pintará toda la serie de los saltimbanquis, que culminará en 1905 con el gran cuadro titulado *Los saltimbanquis*,[10] antes de transformar el Bateau-Lavoir en crisol del cubismo a partir del otoño de 1906 —declarando, siempre que tendrá ocasión, que allí pasó los años más hermosos de su vida y que los conservaba con sentida nostalgia—.[11] «Entré en aquella habitación que servía de taller a Picasso», escribirá más tarde Kahnweiler, su mítico galerista, un relato de su primera visita a Picasso, en el verano de 1907, «y nadie podrá hacerse jamás una idea de la pobreza, de la miseria lamentable de aquellos talleres de la Rue Ravignan. El empapelado colgaba hecho jirones de las paredes de tablones. Había polvo en los dibujos, los lienzos enrollados en el sofá destrozado. Junto a la estufa, una especie de montaña de lava aglomerada que eran las cenizas. Era espantoso [...]. Una pocilga».[12]

CAPÍTULO 8

Las «cartas de María», la madre adoradora del niño rey

> Recibe tantos besos de la tua madre que tanto te quiere y nunca te olvida y que es María.[1]
>
> María Picasso y López a Pablo Picasso

En la Rue Vieille-du-Temple, esquina con la Rue de la Perle, detrás de altos muros y de un imponente portal de color azul, se oculta un hotel particular del siglo XVIII en obras, el Hôtel Rohan. Si quiero entrar, debo llamar al teléfono móvil de un miembro del personal para que venga a buscarme a la puerta. Pierrot Eugène, el funcionario jovial[2] que me recibe, habla poco. Sin embargo, quiere presentarme a Jeanne Sudour, con la que tuvo el privilegio de trabajar en el Museo Picasso durante varias décadas quien, erudita, precisa y cálida, me iniciará en Palau i Fabre, en Zervos y tantos otros para compartir sus secretos. De este modo, Pierrot me recibe el 11 de enero de 2017 y deposita ante mí tres grandes cajas con archivos: «¡He aquí las cartas de María!», dice, con orgullo y complicidad, como si estuviéramos en familia. Yo no conocía de nada la existencia de estos archivos, pero espontáneamente había pedido consultar la correspondencia del joven Picasso expatriado con su familia, como había hecho para Calder durante su estancia parisina en los años veinte, o para los pintores americanos que tomaron el camino de la capital francesa a finales del siglo XIX. Maquinalmente, elijo la mesa alta de delante de la ventana, para concentrarme, y abro la

primera caja, el primer legajo, el primer sobre. Aprendo a descifrar la letra manuscrita enseguida y leo. Los extractos que siguen van dando cuenta de la primera estancia larga de Picasso en París, desde que se instala en el Bateau-Lavoir.

> Barcelona, 11 de agosto de 1904. Mi querido hijo Pablo: Recibimos tu carta con la alegria de siempre, y me alegro con toda mi alma que no te haga danyo los fuertes calores de esto verano y que mas lo sintieras el año pasado aqui pues de ese modo estoy mas tranquila. Nosotros estamos pasando un verano malissimo pero con la esperanza de que pronto harà mas fresco tambien me satisface que vayas a comer a casa de Canales pues la vida de familia es mejor que la de restaurant y aunque des la molestia de darte de comer cuando tu lo haces sabras que te lo dan a gusto […]. Recibe abrazos de papa y de tu madre que mucho te quiere. Maria.[3]

> Barcelona, 1 de marzo de 1905. Mi muy querido hijo Pablo: […] No me falta mas que dinero sino ya hubiera ido a verte […] y si algun periodico se ocupa de dicha exposicion y a ti te molesta porque esta lejos el correo el enviarlo diciendo el periodico que es y el dia […] lo buscaremos […]. Papa le duele la espalda Mañach mando recuerdos que habia recibido tus cuadros si queriamos ir a verlos y papa fué entusiasmado de ti como siempre y dijo a papa que escojiera lo que quisiera y papa dijo que le gustaba uno y a la tarde lo envio y es uno que hiciste aqui en tu Gabinete que es un café, yo me he alegrado mucho que lo mandara dijo que sabia que habias hecho aguas fuertes y que vendria un dia para verlo despacio pero no ha venido y comprendo porque siempre esta muy ocupado. Papa que te diga que esta muy contento con la nueva exposicion y desea saber el resultado que le mandes un catalogo y a tu tio. […] Recibe abrazos de papa y de tu madre que mucho te quiere. Maria.[4]

> Barcelona, 27 de enero de 1906. Mi querido hijo Pablo: Recibo tu carta y todos nos alegramos que sigas bueno […] tienes que pensar algo en el mañana que no tendras las fuerzas que tienes hoy para todo y el que no se quiere sujeta a una cosa oficial tiene que pensar en sus buenos tiempos en hacer algo que le pueda proporcionar alguna va para un caso extraordinario, que hubiera sido de ti y de nosotros si tu padre

no se hubiera cogito a una cosa oficial? Pues la miseria: pues si no estaba en condiciones para pintar por la falta de vista que hubieramos hecho? […] Preguntas que dicen en casa de tu tio […]. Dices en la tuya que tiene muchos deseos de pasar una temporada con nosotros (lo creo porque tu lo dices) pero bien sabes cuando lo deseamos, y te diré que mientras yo viva aunque sea muy pequeña la casa que viva siempre tendré tu cama hecha pues no me puedo acostumbrar a crear que ya no nos pertenece asi es que siempre que llegue te encontraras la cama hecha y la mesa para darte lo mejor que tengamos en fin no me diras que no te escribo con cierta dandote a entender que todo esta a tus disposicion. Queria enviarte el trono de la carta ultima que he recibido de Maria para que vieres lo que habla de ti pero en este momento no la encuentro pero bastale saber que entre otras cosas dice que hace mas de un año te escribio y aun no le has contestado y despues a su padre ni por enfermedad ni por desgracias te acuerdas de tener una atencion con el. Pero ya te digo arroba de mi carta que no te gustan concejos. Si quieres escribir pronto nos dará una satisfaccion. Recibe abrazos de papa y Lola recuerdos afectusosos de Juan con un abrazo y muchos besos que te envia tu Madre que es Maria.[5]

Barcelona, 29 de septiembre de 1906. Mi querido hijo Pablo: tuve el gusto de recibir tu postal […] pero dime que yo no puedo contar contigo para lo que necesite en cualquier genero de cosas: que sea como todas las madres cuando tienen hijos, hombre? Hasmelo saber! si tu ahora no te veo propicio en nada para mi pasaré muy mal rato pues comprenderé el grado mas o menos de cariño […] se ve en la manera de p… se pues se comprende si se interesa o no en los penas y apuros […]. Recibe un abrazo de tu madre que mucho te quiere que es Maria.[6]

Barcelona, 18 de marzo de 1907. Mi querido hijo Pablo: son las nueve de la mañana estaba llorando y aun lo estoy ahora de satisfacción por tener tu carta a mi lado y ver que no nos olvida créeme Pablo toda la noche la he pasado sin dormir porque como tardabas tan en escribir suponía que tu te [habías olvidado] mi cariño yo que mas que ninguna desde que naciste he vivido para ti […] te hice la cama te hice comer y todo [y ahora] tu no haces [nada] por mi; crees tu que si no fuera porque no puedo disponer de fondos ya no hubiera ido a verte […]. Pablo hoy tengo la enfermedad del cariño, pues figurate estando tanto tiempo sin verte. […] Tengo por el comedor un

> dibujillo tuyo y sabes porque, porque el dia que no veo cosas tuyas por encima de la mesa como he visto desde que tu tenías seis años me entriste en estremo […].[7]

La madre de Picasso escribe a su hijo de dos a cuatro cartas por semana, a veces cada dos días e incluso cada día, según los periodos, sin excepción, de 1904 a 1938 —el año de su muerte, cuando el artista ya es casi sexagenario—. A veces utiliza el papel con membrete de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes, de Barcelona, la escuela donde enseña su marido, y a veces envía una carta sin sobre, es decir, una tarjeta postal. A razón de entre sesenta y cien cartas al año durante treinta y ocho años, tengo delante entre tres y cuatro mil páginas de escritura manuscrita. Las «cartas de María», a veces en muy mal estado, se conservan en sobres blancos del Ministerio de Cultura, clasificadas por dirección y por fecha, y sujetadas en legajos con una goma elástica. Todos los sobres parecen haber sido abiertos por su destinatario, a mano y según un gesto irregular durante los años de la Rue Ravignan, pero con un cortapapeles a partir de 1911, cuando Picasso se muda al Boulevard de Clichy. Las misivas más antiguas, manchadas de café, de vino o de pintura, parecen haber sido dobladas y metidas en el bolsillo, mientras que las otras se han conservado planas, mucho más cuidadosamente. Es asombroso que unos sencillos sobres puedan atestiguar el estatus social del artista. Durante días enteros, conservaré en el oído ese discurso desacompasado e inatendido, las lacerantes repeticiones del estilo de María, sus órdenes y su afecto asfixiante…: «Mi querido hijo Pablo […] Hombre, hasmelo saber […] Recibe tantos besos la tua madre que tanto te quiere y que es María […] Recibe tantos besos de la tua madre que nunca te olvida».

Estas cartas poseen una belleza hechizante, tan lisa y musical como el *Cantar de los Cantares*, como el largo canto de amor ininterrumpido de una madre a su hijo adorado, que ella erige en niño rey, en genio programado. Unas veces la crónica de pequeños hechos y gestos de una familia tradicional española de principios del siglo XX, entre

Barcelona y Málaga, y otras veces una correa de transmisión entre distintas ciudades y distintos países, e incluso una red de recursos, esta correspondencia se dirige a un hijo superdotado sin duda, pero a un hijo perdido. María lleva concienzudamente el registro de la salud de todos (el padre tiene dolores en el hombro, más tarde padecerá de anginas, luego sufrirá una operación de próstata acompañada de la colocación de una sonda urinaria). Suele incluir en el sobre alguna carta que acababa de recibir de su hija Lola y su yerno Juan Vilató, cuando salían de Barcelona. María sirve de enlace entre la familia próxima —el padre, Lola, Juan y el tío Salvador— y los amigos —Canals, Sabartés, Mañach, Pallarès, Soto—, que van a recoger objetos y regalos que luego llevarán a París. Se convierte así en la piedra angular de esa red nacional y transnacional. Cuanto más me sumerjo en la lectura de las cartas de María, más adivino la complejidad y el peso de esta historia familiar hasta entonces totalmente inédita, una historia de la que Picasso logrará desgajarse, como veremos, imponiendo muy pronto y muy claramente sus propias reglas.

Esta correspondencia también es una crónica provinciana. María Picasso y López permite que su hijo siga informado de las noticias locales y, durante los primeros años de su estancia en París, le envía regularmente un ejemplar de *El Noticiero Universal*, describiendo para él las exposiciones, la meteorología, preocupándose, incluso día a día, por los efectos de las catástrofes naturales —como la crecida del Sena en febrero de 1910—. Es, desde luego, una conversación que, a pesar de las frustraciones, las angustias, la preocupación y las críticas, nunca cesa. Es más: esta correspondencia se convierte (junto a la red de amigos) en la verdadera instancia de equilibrio afectivo en la vida del versátil artista.

Detrás de la banalidad de un intercambio epistolar entre madre e hijo se perfila una historia fenomenal, la del avance fulgurante, en un entorno hostil, del más grande artista de su tiempo. También aparece la historia de un

personaje totalmente desconocido, su madre, el arbotante de toda la genealogía. Pese a los innumerables desplazamientos, los innumerables encuentros, los innumerables amores, las piruetas estéticas, las metamorfosis y las vidas sucesivas de Picasso, su propia madre le prodigará implacablemente su indefectible afecto hasta el día de su muerte. Así van las correspondencias familiares cuando uno de sus miembros, escapando de la constelación, está a punto de convertirse en meteoro. La colusión entre dos temporalidades: la de la familia tradicional andaluza —marcada desde hace siglos por los rituales religiosos, las fiestas, los aniversarios, los nacimientos, las bodas y los decesos— y la de la creación artística —que no tiene otro proyecto más que el suyo, con un tiempo enteramente dedicado al trabajo todopoderoso.

Una única constante, por tanto, en el seno del dispositivo del artista: las cartas de su madre y un fortísimo «pacto epistolar» que, paradójicamente, a pesar de la distancia geográfica y la larga ruptura, mantiene la cohesión de la familia. «La retórica epistolar del tiempo y del espacio tiende a solidarizar a los correspondientes», escriben Cécile Dauphin y Danièle Poublan, señalando que «las solidaridades familiares reveladas en [las] correspondencia[s] de largo curso se inscriben en una lógica de ascensión social: un miembro de la familia se aleja y, sin embargo, a través de su éxito, pone en marcha la movilidad social de todos los hermanos para mantener o recrear un simulacro de cohesión amenazada por la ruptura».[8] María busca en vano, como veremos, retener a su hijo dentro de un orden arcaico, el del calendario tradicional con sus fiestas, celebraciones y veneraciones —como el que fija el *sinaxario* (recopilación de vidas de santos) que se usa en las iglesias de Oriente—, permitiéndole, a su vez, mantenerse unida al tiempo de larga duración.

En la casa familiar de Málaga, a la vista de las imponentes sábanas bordadas de blanco, del impecable chaleco almidonado de Juan Ruiz, de la fotografía del

pequeño Pablo a los dos años, disfrazado de niño modelo, vestido entero de negro para posar ante el fotógrafo, se adivinan todas las convenciones de esta madre de familia burguesa, bajita y rellenita, siempre elegante, siempre vestida de negro, con sombrero y velo. Los grafólogos no dejarán de destacar la escritura elegante, inmensa, que ocupa toda la superficie tanto de la página como del sobre. A menudo, María termina su carta incluso escribiendo sobre sus propias palabras, en sentido inverso, como un palimpsesto. ¿Y si esta metáfora del palimpsesto (con sus capas sucesivas encabalgándose, cruzándose, acumulándose) fuera una de las claves de acceso a la historia que vendrá a continuación?

CAPÍTULO 9
Bares de Montmartre y apaches de Belleville

Yo no dejo de pensar en ti, pues si sale de noche pueda ocurrirte algo con esos malditos apaches que Dios confunda.[1]

MARÍA PICASSO Y LÓPEZ a PABLO PICASSO

Cuando los pícaros, los apaches y los sinvergüenzas se sienten vigilados en París, se refugian en los municipios de la periferia, donde la vigilancia no es tan activa.[2]

ATHANASE BASSINET, senador radical de París,
en uno de sus discursos

«Tenemos la ventaja de poseer, en París, una tribu de apaches para quienes las colinas de Ménilmontant son las Montañas Rocosas», escribe Henry Fouquier el 2 de octubre de 1907 en *Le Matin*, y a continuación describe ese «pueblo seminómada de jóvenes sin familia, sin oficio, sin hogar fijo, que constituye lo que en la Prefectura de Policía llaman incluso el ejército del crimen».[3] A pesar de la solidaridad o las triquiñuelas de la red catalana, vivir en Montmartre significa también, en aquellos años, enfrentarse a la gran ciudad en plena expansión, y en los bajos fondos los peligros ampliamente divulgados por una prensa sensacionalista. «A partir de 1899 —señala Dominique Kalifa—, "bandidismo" o "inseguridad" en la *banlieue*[*] se convierten en temas muy apreciados, confiriendo al

conjunto de los municipios periféricos el estatus de lugares altamente criminógenos.»[4] Pero Picasso no lo padece, él explora, avanza. Imperturbable, trabaja y sigue integrándose en la ciudad. «Caro hijo Pablo, por qué no escribes hace tantos días? —le preguntará más tarde su madre, evocando sus angustias—. Yo no dejo de pensar en ti, pues si sale de noche pueda ocurrirte algo con esos malditos apaches que Dios confunda.»[5] Las angustias barcelonesas o el orden familiar no obran ninguna mella en él, que diseña su propia trayectoria con un aplomo y una determinación infalibles. Las estigmatizaciones de la Policía francesa contra el «extranjero», contra el «anarquista», que él por supuesto desconoce, solo entorpecerán parcialmente su trayectoria de bólido en movimiento. En este estadio, ¿no podríamos considerar el peso de la política de control puesta en marcha por la Policía francesa contra el «extranjero» como la réplica perfecta de la «biopolítica doméstica» incansablemente elaborada por las consignas maternas, su intento para controlar al hijo perdido y silencioso?[6]

En esa misma época, Picasso acumula tarjetas de visita y llena su pequeña libreta de direcciones con precisión, con método, con atención, como un verdadero viático. Se trata de un objeto minúsculo que cabe en la palma de la mano y en el cual, en unas hojas de cuadrícula pequeña, están inscritos, como ábrete-sésamos, nombres y direcciones de sus contactos en París y Barcelona, completamente mezclados: «Max Jacob, 33 Boulevard Barbès», leemos en lo alto de la página, en una sola línea.[7] Sus libretas de direcciones se leen como una fascinante cartografía de sus etapas, de sus desplazamientos, de sus prioridades, los anclajes. Durante sus años de vaivenes desafortunados entre París y Barcelona, también construye a conciencia su retorno a París cultivando la amistad de Max Jacob, informándolo, integrándolo. Amigos, críticos, marchantes, todos ellos son sistemática y científicamente cultivados para permitirle salir adelante. Toda su trayectoria está orientada al trabajo, a la exploración social, a la integración y al

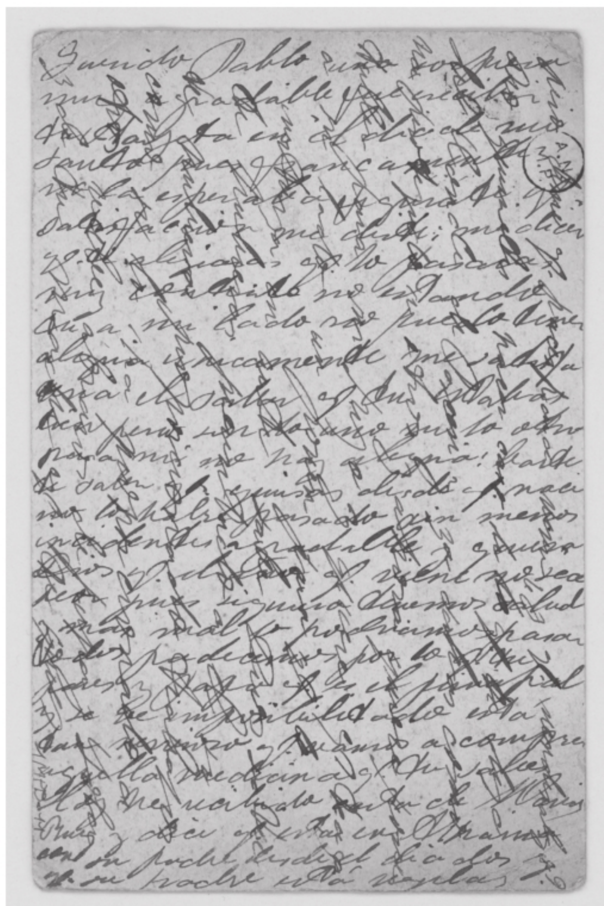
diálogo con los maestros. Su amigo Ardengo Soffici recuerda que «iba de museo en museo para nutrirse de buena pintura antigua y moderna».

Se va instaurando progresivamente una convivencia un poco distinta de la de su primera estancia catalana en la Butte. Frédé, el patrón del bar Le Zut, se ha trasladado a la esquina de la Rue des Saules con la Rue Saint-Vincent, donde ha abierto Au Lapin Agile, un café frecuentado por artistas y escritores, del cual Picasso se convierte en cliente asiduo y que Dorgelès describe muy bien en su novela *El castillo de las nieblas*: «“¡Es el banquete de la vida!”, clamaba Frédé en medio del galimatías. “Todo el mundo ha lugar en el Lapin. ¡Brindemos por las artes y las mozas bellas!” Pues sí. Todo el mundo tenía su lugar. A condición de no ir demasiado bien vestido. Allí se encontraba uno a pintores, poetas, periodistas aún verdes, humoristas a cinco francos el cuarto de página, algunos hijos de notario que empezaban la carrera de Derecho y, para hacer bulto, toda una figuración de pintorzuelos, con menos prisa por convertirse en artistas que por adoptar su estampa. Llevaban chalinas, corbatas de terciopelo como yugos, pantalones a lo húsar, chalecos bretones, capas españolas, y nunca habrían salido sin la emblemática carpeta de dibujos que les daba derecho a despreciar al transeúnte».[8] Cada artista, incluido Picasso, tenía una obra colgada en la pared. «Entre los burgueses, el local tenía mala reputación: lo llamaban el *cabaret des assassins* y circulaban historias siniestras acerca de él.»

A pesar de los apaches y a pesar de los asesinos, Picasso trabaja y continúa pintando el mundo a su alrededor. En su cuadro *En el Lapin Agile*, se representa a sí mismo pensativo, decaído, una copa en la mano, como un arlequín triste, enfurruñado con una provocativa y traviesa «chica de alto lujo», con plumas, sombrero y carmín excesivo. Es Germaine, la modelo por la que Casagemas se ha suicidado, y con quien Picasso también se acostó durante un tiempo. En segundo plano, Frédé, con un sombrero de trampero en la cabeza, rasga su guitarra y

vigila el gallinero. Este cuadro, que Picasso regaló a Frédé para pagar sus consumiciones, fue revendido en 1914 al galerista alemán Alfred Flechtheim, adquirido muchos años más tarde por el coleccionista americano Walter Annenberg por cuarenta millones de dólares y regalado por este último al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, donde se puede ver actualmente.

Pero tal vez la extraña atmósfera que envuelve a *La mujer del cuervo* (*Woman with a Crow*, hoy en el Museo de Arte de Toledo), una obra singular y turbadora en el bestiario de Picasso —un pequeño *gouache* y pastel sobre papel—, sea la que mejor da cuenta de ese café encaramado sobre la ciudad, protegido al parecer de todos los males por la creatividad de los artistas, sus parroquianos, por el descaro del patrón y por los animales (una corneja, un burro y a saber qué más) que este criaba. Masa naranja sobre fondo azul, hombros exageradamente levantados, dedos de la mano izquierda exageradamente largos sobre el plumaje negro del pájaro —en un verdadero abrazo con el animal—, una joven misteriosa, delicada y enfermiza besa la cabeza de ese «majestuoso cuervo, digno de viejos tiempos», salido directamente del poema de Edgar Allan Poe. Es Margot, camarera en el Lapin Agile y nuera del patrón, con su corneja domesticada. Unos años más tarde, el hijo de Frédé morirá en el bar de una bala en la cabeza tras una reyerta entre apaches. Entonces, para intentar restablecer el orden en la ciudad, un director de la Policía desbloqueará los fondos necesarios y anotará con alivio: «Hemos aprobado los créditos requeridos, y de inmediato los apaches se han vuelto apacibles y los gitanos han desaparecido. —Y añade, prudente—: ¡Pero sin duda solo por un tiempo!».[9]



Carta de María Picasso y López a Pablo Picasso, 14 de septiembre de 1904 (Museo nacional Picasso, París).

CAPÍTULO 10
«Va a su perdición el que toma el apellido de su madre…»

¿Sabes lo que dice papa? «El quiso de ruin coger el apellido de la madre», pero esto dice en broma.[1]

MARÍA PICASSO Y LÓPEZ a PABLO PICASSO

En los Archivos Nacionales de Francia, Ruiz es un apellido que ocupa todo un archivador. A principios del siglo XX, los Ruiz son más de un centenar, trabajadores y militantes anarquistas españoles inmigrados a Francia. En 1895, en La Coruña, cuando era adolescente, Picasso firmaba sus dibujos como «P. Ruiz Picasso», utilizando su nombre completo, a la española, añadiendo al apellido de su padre «Ruiz» el de su madre «Picasso». En 1900, en la Exposición Universal de París, para su tela *Los últimos momentos* se ha convertido en «P. R. Picasso». Por fin, a partir de junio de 1901, para la exposición en la galería Vollard firma «Picasso». Ya no cambiará. Construcción precoz de una identidad de artista. Construcción deliberada de una identidad de extranjero, en un país proclive a asimilar un López, un Gómez o un Ruiz a un español, a un extranjero, al *otro*. Frente al genio en marcha, sin embargo, en todos los sobres dirigidos a la Rue Ravignan o al Boulevard de Clichy figura, imperturbablemente, «a M. Pablo Ruiz Picasso». Con su escritura de grandes bucles, a María le causa un placer evidente trazar el patronímico oficial y

completo de su hijo, y lo demuestra a su antojo.

Ella pregunta: «¿Por qué no escribes?». Ella sugiere: «Te recomiendo no olvides que el dia 19 jueves de noviembre es San José».[2] Ella muestra sus decepciones: «[…] como tu creo seran pocos pues por nosotros no quiere ni aun molestarte escribiendo para saber como estamos».[3] Ella confiesa sus angustias: «Yo no dejo de pensar en ti ni de noche y pidio a Dios que te de mucha salud».[4] Ella proclama sus desacuerdos: «Cuantos disgustos […] a papa con tu manera de […] La fotografia va de mano en mano y no nos cansamos […] mirarla pues vemos lo bueno que […] estàs ademas como estas en la calle y sin sombrero haces un tipo original».[5] Ella ventila fácilmente sus frustraciones: «Te das mucho tono con tu comportamiento que hace cinco dias que no te acuerdas de nosotros […] yo quisiera que le dijeras con claridad si tu puedes ayudarnos en algo para [el casamiento de Lola]».[6] Ella ordena: «Me ha alegrado en el alma la sorpresa que nos has dado pues esto me permitera algun extraordinario para mañana dia de papa y el viernes dia de Lola, felicitala».[7] Ella expone sus enfados y hasta sus humores movedizos: «Yo ayer estaba tan desesperada antes de recibir tu carta que pensaba escribirte diciendote todo lo que creo que eres; pero ahora soy mas calmada por tener tus noticias solamente te diria que eres un mal hijo pero no te lo digo que eres un hijo mal. Cuantos disgustos proporciona a papa con tu manera».[8]

Mucho más tarde, cuando aparezcan en la prensa local los primeros artículos sobre el cubismo, lanzará con orgullo: «Mi querido hijo Pablo: […] el otro dia en una visita coge maquinalmente un periodico que habia sobre una mesa y tambien hablaba de lo mismo y te decian el talentudo Picasso pero con […] aba firmado por Utrillo pero no se que periodico era. Ayer heche al correo un noticiero para que lo leas y aunque de ti no dicen mas que cuatro o cinco palabra (pero buenas) te gustara ver la descripcion que hacen del cubismo».[9] Sin embargo, al leer «Pablo Picasso», el nombre que su hijo ha elegido desde 1901, es como si

para ella surgiera un personaje público. Entonces, por primera vez, María Picasso y López reacciona ante las cuestiones onomásticas. Lo hace con determinación, pero esta vez en un tono agridulce: «Yo creo que tu firmabas Ruiz Picasso pues antes cuando escribiran algo de ti asi lo decian, pero ahora veo que te dicen Pablo Picasso y tu sabes que a papa eso no le importa pero el otro dia decía es tonto que pierda su apellido antiguo y noble como es Ruiz Almoguera que ya recordaras que el arbol genealogico lo tenia papa y se lo mando a tu tio, que ahora lo tienen las niñas pero que el día de mañana te pertenece a ti, sabes lo que dice papa? El quiso de ruin coger el apellido de la madre, pero esto dice en broma. Besos de tus padres, Maria».10

Ante la cuestión de los apellidos, la madre de Picasso evolucionará lentamente. En 1911, cuando su hijo vive en el Boulevard de Clichy, envía sus cartas a «M. Pablo R. Picasso», pero en 1915, cuando reside en la Rue Victor-Schoelcher, dirige las cartas a «M. Pablo Picasso», y luego a «Pablo Picasso». Finalmente, un día cederá: «Respecto a lo que dices de los apellidos lo mismo me estaba diciendo papa poco antes de recibir tu carta, nada mas que en vez de citar Velazquez como tu […] nombre a muchos mas que llevan el segundo apellido».11 Como todos los expatriados, Picasso navega entre varios mundos, varios regímenes de solidaridad: la solidaridad «mecánica» —doméstica, familiar, clánica, tribal incluso, la de la familia, que su madre mantiene, implacable, durante cuarenta años— y la solidaridad «orgánica» —con sus amigos, sus compadres, todos interdependientes en el día a día de su nuevo «espacio de sedentarización».12

Su libreta de direcciones de la época desvela la manera en que todos sus mundos (el de Málaga, el de La Coruña, el de Barcelona, el de Madrid y el de París) se encabalgan, se entrecruzan, se mezclan, chocan, coexisten. Lo mismo que sus obras del mismo periodo (1900-1906) muestran la evolución de sus indagaciones estéticas y sus lenguajes (el de París, el de Madrid y el de Barcelona): *La nana* (1901,

Museo Picasso de Barcelona) remite a Toulouse-Lautrec; *Los dos saltimbanquis (Arlequín y su compañera)* (1901, Museo Estatal de Artes Plásticas Pushkin, Moscú) parece inscribirse en la escuela de Pont-Aven (Émile Bernard, Paul Gauguin); en el *Autorretrato* azul (1901, MnPP), se presenta como un hermano gemelo de Vincent Van Gogh; *El Moulin de la Galette* (1900, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York) establece un eco con Degas o Renoir, mientras que en *El peinado* (1906, Museo Metropolitano de Nueva York) resuena con las obras de Puvis de Chavannes, y en las escenas miserabilistas del periodo azul se refiere a sus colegas barceloneses, sus *mayores* Casas, Rusiñol y Nonell.[13] Pero en esas expresiones eclécticas que sellan el siglo XIX hay infinitamente más cosas, porque Picasso también se divierte y saluda a Goya con *El cortador de cabezas* (1901, MnPP), cita a El Greco en *Evocación* (1901, Museo de Arte Moderno de París) o en *La pareja* (1904, Merzbacher Kunststiftung), flirtea con Velázquez en el *Retrato de Benedetta Canals (Retrato de Madame Canals)* (1905, Museo Picasso Barcelona).

Los «ritos de agregación» del extranjero con la sociedad de acogida van acompañados de «ritos de separación» respecto al grupo de origen, y entonces el extranjero «flota entre dos mundos».[14] Es un fenómeno bien conocido por los antropólogos y Picasso no es una excepción a la regla: será a regañadientes, pero sigue comunicándose con la familia que se ha quedado en Barcelona, y mientras tanto afirma su propia ética, su trabajo —prioridad absoluta, intransigente y sagrada—, como mantiene el conjunto de sus «esferas de pertenencia»[15] —plurales, eficaces, acrobáticas—, totalmente entregado ya al núcleo central de su identidad, que impone a todo el mundo —familia, amigos y público— cuando, subrayando con un trazo rabioso y convencido, firma con una palabra que él mismo ha elegido y que restalla como un decreto: ¡Picasso!

CAPÍTULO 11

Del lado de los saltimbanquis con «el más grande de los poetas vivos»

> Yo soy Croniamantal, el más grande de los poetas vivos. A menudo he visto a Dios cara a cara. He aguantado el divino fulgor que mis ojos atemperaban. He vivido la eternidad. Pero ha llegado la hora, he venido a erigirme ante ti.[1]
>
> GUILLAUME APOLLINAIRE

En una carta fechada el 12 de junio de 1867, es decir, catorce años antes de nacer Picasso en Málaga, treinta y tres años antes de su primera llegada a Francia y casi cuatro décadas antes de sus temas y variaciones sobre los saltimbanquis, Gustave Flaubert le escribía a George Sand: «Quedé pasmado, hace ocho días, ante un campamento de gitanos. Lo admirable es que encendían el odio de los burgueses, a pesar de ser inofensivos como ovejas [...]. Ese odio tiene que ver con algo muy profundo y complejo. Lo encontramos entre toda la gente de orden. Es el odio que despiertan el beduino, el hereje, el filósofo, el solitario, el poeta. Y en ese odio hay miedo».[2] A finales del año 1905, cuando Picasso pinta *Los saltimbanquis*, uno de los últimos lienzos de la serie de los saltimbanquis, es probable que hubiera suscrito totalmente la categorización de Flaubert entre «gente de orden» y «beduino» o «poeta», atestiguando que nada había cambiado desde 1867. Todavía hoy, nada

ha cambiado.

Tras su exploración del mundo de las prostitutas, de las insumisas y de las prisioneras del hospital Saint-Lazare que conoció en 1901 gracias al doctor Julien, tras sus numerosos estudios sobre los asiduos a los cafés parisinos, como esas mujeres morfinómanas y esas bebedoras de absenta, o como los que malviven en los bajos fondos de la gran metrópolis moderna, Picasso dirige su atención a los «gitanos», antes observados por Flaubert. Elige el mundo del circo, cuyos establecimientos frecuenta, como el circo Medrano, instalado cerca de su casa en Montmartre, en la esquina del Boulevard de Rochechouart y de la Rue des Martyrs, o el Cirque d'Hiver (asentado en un edificio desde 1852) en el Boulevard des Filles du Calvaire, cerca de République, y lo demuestran las veinticuatro entradas blancas o rojas conservadas en sus archivos. Este trabajo, realizado durante un año entero —de diciembre de 1904[3] a diciembre de 1905—, representa una oleada de virtuosismo —dibujos, bocetos, acuarelas, *gouaches*, cuadros, estampas, grabados, escultura— en soportes y materiales variados — papel, cartón, tela, tierra, lápiz, tinta china—, e implica la aparición de personajes atractivos, de todas las generaciones, a veces bosquejados en la misma pista, pero la mayor parte de las veces entrenándose entre bastidores o descansando, tristes, fatigados, melancólicos y pálidos, en familia, con un hijo o acompañados por su mono, su perro, sus caballos —*El actor (Arlequín saludando)*, *El acróbata de la bola*, *Acróbata y joven Arlequín*, *Dos saltimbanquis con un perro*, *Arlequín sentado (sobre fondo rojo)*, *La familia de saltimbanquis con macaco*,[4] *Amazona encima de un caballo*, *El atleta*, *El abrevadero*, *Malabarista y naturaleza muerta*, *El organista ambulante*, entre tantos otros—, celebrados con ternura y complicidad.

Entre toda esta muchedumbre, retendremos algunas individualidades conmovedoras, como ese *Arlequín sentado (sobre fondo rojo)* —pequeño muñeco desarticulado y pensativo, con mallas y gorguera, sentado, las piernas colgando, la mirada perdida, la cara prematuramente

envejecida sobre un cuerpo de niño, el bicornio mal ajustado en la cabeza, solo—, o esa *Familia de acróbatas con un mono,* la primera obra de Picasso adquirida por un nuevo coleccionista, Leo Stein, en la tienda del *père* Sagot —con un arlequín y una bailarina afectuosamente inclinados sobre su bebé de pocos meses, bajo la mirada solidaria de su mono—. ¿Nos tiene que extrañar, pues, ante el laberinto parisino que desde 1900 lo seduce y lo obsesiona, lo atrae y lo amenaza, lo estimula y lo intimida, que los espacios de circulación donde el pintor elige instalarse sean los de los payasos y los saltimbanquis? Incorporándose a la sociedad francesa poco tiempo después de la instauración en el país de la primera «definición del extranjero» —definido él mismo en esa sociedad por una serie de marcadores que funcionan como otros tantos obstáculos a la integración: permiso de residencia, hábitat indigno, nombre, lengua, códigos—, Picasso inicia su exploración con una obsesión clínica. Adoptando un tema ya ampliamente tratado por otros (Watteau, Seurat, Manet, Degas, Bonnard, Toulouse-Lautrec y Renoir),[5] Picasso no innova. Sin embargo, al desarrollarlo a su manera —una producción considerable, con varios centenares de obras, en toda mezcla de soportes, y con un enfoque original, el de las bambalinas, los engranajes, los sobreentendidos, el reverso del decorado—, es poco decir que se propone sublimar el tema. La aparición de Apollinaire, otro creador en esta empresa desmesurada, hará el resto.

«Mi querido amigo: no deje usted, si es que no lo ha hecho ya, de ir enseguida al Boulevard Haussmann a colocar sus cuadros. Lo esperaban ayer a las 13 horas»,[6] le escribe el 18 de febrero de 1905, preocupado, el crítico Charles Morice. «Es preciso que los cuadros se cuelguen sin demora.» Una semana más tarde, en la galería Serrurier,[7] Morice inaugura la exposición de grupo que ha organizado con tres artistas: Albert Trachsel, Auguste Gérardin y Pablo Picasso, que por su parte presenta treinta y cuatro óleos, dibujos y estampas, muchos de los cuales pertenecen a su nueva serie. Esta exposición tendrá su importancia, puesto

que las obras de Picasso suscitarán los artículos entusiastas de un nuevo amigo poeta, y no es de los menores, que se convertirá en uno de los más fervientes admiradores del artista. Unos días antes, en efecto, Manuel Martínez i Hugué (también llamado Manolo, el escultor catalán al que Picasso y Casagemas habían convencido para ir a París en 1900) había alabado las virtudes del pintor ante el elegante Jean Mollet, que era el «secretario, admirador, alcahuete y hombre para todo»[8] de Guillaume Apollinaire, un poeta sin blanca que había llegado a la capital dos años antes. Una noche de febrero de 1905, en un café del barrio de Saint-Lazare, conducido por Mollet, Picasso había conocido a Apollinaire.

Con su estatus de apátrida, el poeta —un año mayor que Picasso— es, como él, un extranjero en Francia. Muy joven, aprendiéndose páginas enteras de diccionarios para descubrir en ellas sonoridades extrañas o vocablos esotéricos, el poeta se había hecho con el poder de las palabras, sin poseer la menor genealogía de «heredero legítimo», como es el caso del pintor. Nacido en Roma de padre desconocido y de una aristócrata polaca desclasada, con el nombre de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, Apollinaire fue un hijo bastardo y un trotamundos que recorrió Europa, haciendo acrobacias con las lenguas (italiano, polaco, francés, alemán, yidis), haciendo de las palabras malabares. Las múltiples ciudades que dibujaron su espacio geográfico —Roma, Mónaco, Niza, Múnich, Viena, Praga, Colonia, Coblenza, Londres— se convirtieron en otras tantas etapas que, «descentradas, atomizadas y confundidas»,[9] seguirán marcando su obra y confiriendo a su trayectoria una manifiesta dimensión mitológica. ¿Cómo podía la movilidad geográfica, tan profundamente inscrita en la identidad del poeta, no suscitar un auténtico deslumbramiento en Picasso, cuyos desplazamientos dentro de la península Ibérica —Málaga, La Coruña, Barcelona— no respondían sino a las exigencias profesionales de su padre? Cuando se conocen en París, esos dos desarraigados, ávidos de masticar el mundo y dejar en él su impronta,

reconocen al acto su gemelismo como anclado en un «territorio del entredós».

Los dos creadores, de recorridos ya complejos y desgarrados, se embarcan en una amistad inmediata, de fusión, intensa, e invitan a los respectivos compañeros de viaje —Max Jacob para el uno, André Salmon para el otro —, inventando una convivencia inclusiva de desarrollo exponencial. «Apollinaire nos arrastró a su eterna ronda, su ronda de acera en acera por todos los distritos de París, a todas horas —recordará Jacob—. Daba vueltas, vagabundeaba, miraba, reía, revelaba detalles sobre los siglos pasados, con los bolsillos llenos de papeles que le hinchaban las caderas, volvía a reír, se asustaba.»10 A los virajes eruditos por la ciudad, que eran a iniciativa del poeta, corresponde la exploración de los circos parisinos por invitación del pintor. Y he aquí que Apollinaire revela sus propios recuerdos romanos para, según él, fecundar la imaginación de Picasso. Contó que «Para divertirnos, mi madre quiso que asistiéramos a un espectáculo dentro de un barracón ante el cual acabábamos de ver el desfile. Pero no hubo manera de hacerme entrar, los payasos (los *clowns*) me habían dado miedo. Siguen siendo para mí algo misterioso, y este sentimiento lo he sembrado en el alma de Picasso, donde ha germinado en obras maravillosas».11 La fe de Apollinaire en la misión sagrada del poeta, su atracción por la trivialidad de la calle, su curiosidad por lo exótico y lo ecléctico, su talento para reciclar materiales heteróclitos, su obsesión por los anticuarios, su transgresión alegre de las normas convencionales de la cultura elitista y la cultura de masas, su virtuosismo literario para navegar entre diferentes registros de la lengua, y más tarde, por último, sus publicaciones eróticas bajo seudónimo encandilan, deslumbran y maravillan al niño de Málaga (todavía un poco retraído)12 que, a cambio, en los juegos de espejos sin fin, bombardea a su amigo con caricaturas (o *portraits-charge*)13 a un ritmo desenfrenado.

Estimulado por la omnipotencia del poeta, el caricaturista nato que es Picasso se lo pasa en grande,

dando rienda suelta a su talento para mezclar «lo alto y lo bajo, lo sagrado y lo profano, lo serio y lo no serio», hasta un punto vertiginoso:[14] representa a Apollinaire como marinero, como picador, como duelista, como papa y hasta como cafetera. «Los poetas tendrán una libertad hasta ahora desconocida», escribirá más tarde Apollinaire en su intento profético por definir la modernidad incipiente, o el «espíritu nuevo», en el país donde ha elegido vivir. «Directores de una orquesta de una extensión inusitada —continúa— tendrán a su disposición el mundo entero, sus rumores y sus apariencias, el pensamiento y el lenguaje humano, el canto, la danza, todas las artes y todos los artificios.»[15]

Fascinación, seducción por el mito del poeta desarrollado por Apollinaire, prefigurando los lazos privilegiados que Picasso, a partir del encuentro iniciático con Max Jacob, mantendrá toda su vida con la larga lista de poetas que jalonarán su camino. «Su reputación aún no superaba los límites de la Butte —escribirá Apollinaire—. Su mono azul de obrero electricista, sus palabras a veces crueles y la extrañeza de su arte eran conocidos en todo Montmartre. Su taller, abarrotado con dibujos de arlequines místicos, unos dibujos que pisábamos y que todo el mundo tenía derecho a llevarse, era el lugar de encuentro de todos los jóvenes artistas, de todos los jóvenes poetas.»[16] En medio de los desafíos que se lanzan el uno al otro, en la borrachera de su erudición, en la insolencia de su virtuosismo, pronto tendrá lugar el encuentro culminante entre dos superpotencias, así es la rivalidad afectuosa alrededor de «esa extraña casa de madera de la Rue Ravignan». Al poco de conocerse, en apenas dos meses (abril-mayo de 1905), Apollinaire producirá los textos más bellos jamás escritos hasta entonces sobre el arte de Picasso.

«Si estuviésemos vigilantes, todos los dioses despertarían […]. Pese a los sueños eternos, hay ojos donde se reflejan unas humanidades semejantes a fantasmas divinos y alegres. Esos ojos están atentos como flores que siempre quieren contemplar el sol […]. Más que todos los poetas, los escultores y los demás pintores, este español nos

magulla como un resfrío breve. Sus meditaciones se desnudan en el silencio. Viene de lejos, de las riquezas de composición y de decoración brutal de los españoles del siglo XVII.»[17] Picasso y Apollinaire, dos virtuosos al unísono, en esta aventura, ligados el uno al otro en un espacio inédito, soltando alegres las amarras del siglo pasado para desbrozar, marcar y balizar jubilosamente su propio territorio, adentrándose más allá del lenguaje convencional y académico, en los intersticios de la sociedad francesa —Picasso sublimando la condición del saltimbanqui, Apollinaire sublimando el arte de Picasso, ambos construyendo, el uno para el otro, el uno con el otro, una escalera de Jacob que nunca termina de crecer hacia lo alto—. ¿La ciudad de París había intimidado a un hombre tan audaz como Picasso? ¿Los catalanes le habían abierto las puertas de Montmartre? ¿El amigo Max le había dado acceso a la lengua? La amistad con Apollinaire, estimulando al pintor ante la metrópolis moderna, hará saltar un cerrojo más en ese laberinto inicial.

Más tarde, como solista y con acentos proféticos, Apollinaire continuará celebrando su amistad. En *Le poète assassiné* (publicado en 1916, tras quince años de elaboración), cruzando detalles biográficos y autobiográficos, magnificará su encuentro a través de la amistad flamígera entre dos personajes míticos, Croniamantal, el poeta, y el Pájaro de Benín, el pintor:

> En los primeros días del año 1911, un joven mal vestido subía corriendo por la Rue Houdon [...]. Los clamores y los truenos de París estallaban a lo lejos y en torno al joven, que se detuvo exhausto, como un ladrón demasiado tiempo perseguido y dispuesto a rendirse.
>
> El joven entró en una casa de planta baja. Encima de la puerta abierta, una pancarta ponía:
>
> ENTRADA DE LOS TALLERES
>
> Avanzó por un pasillo tan oscuro y tan frío que le pareció morir, y con toda su voluntad, apretando los dientes y los puños, hizo migajas la eternidad [...]. Pero en el momento en que se disponía a llamar a una puerta, su corazón latió más fuerte, temeroso de no encontrar a nadie.

> Golpeó la puerta y gritó:
>
> «¡Soy yo, Croniamantal!».
>
> Y detrás de la puerta, los pesados pasos de un hombre cansado […] se acercaron despacio, y cuando la puerta se abrió se dio en la luz repentina la creación de dos seres y su matrimonio inmediato.
>
> En el taller, semejante a un establo, un innumerable rebaño yacía esparcido, eran los cuadros dormidos y el pastor que los guardaba sonreía a su amigo […]. Y empujando la puerta desvencijada, el viento traía unos seres desconocidos que exhalaban pequeños gemidos, en nombre de todos los dolores. Todas las lobas de la miseria aullaban entonces detrás de la puerta, prestas a devorar al rebaño, al pastor y a su amigo, para preparar en aquel mismo lugar la fundación de la Ciudad nueva.[18]

El miércoles 1 de noviembre de 1905, en una tarjeta azul cobalto, sin otra indicación que el nombre del pintor, su dirección y la fecha del día, Apollinaire le manda a «Monsieur, Monsieur Picasso, artista pintor» dos poemas manuscritos, *Spectacle* y *Les saltimbanques*. A cambio, el pintor le regala al poeta su *Loco con niño*, un dibujo con tinta china y lápices de colores.[19] ¿Es el envío de estos poemas lo que desencadenó la puesta en marcha del inmenso cuadro *Los saltimbanquis*[20] (que actualmente, con el título *Family of Saltimbanques*, se puede ver en la Galería Nacional de Arte de Washington, D. C.)? La pregunta es legítima, por cómo el lienzo, infundido de rosa, parece impregnado de la atmósfera del poema —«la llanura de calmos jardines / donde se alejan los faranduleros» con sus «pesas redondas o cuadradas», sus «tambores, [sus] aros dorados»—, por cómo parece obsesionado con la evocación del «arlequín pálido» —«que ha descolgado una estrella / la maneja con el brazo tendido»— y por cómo queda penetrado por la magia de los «hechiceros venidos de Bohemia / con hadas y brujos», vibrando todo él con las mismas vibraciones que los poemas.

En primer lugar, y por sus dimensiones, esta obra monumental (2,25 × 2,35 metros) con seis personajes de tamaño natural marca una ruptura flagrante con todas las

variaciones anteriores sobre los saltimbanquis y sus consortes. A menudo comparados con los seis personajes que componen *El viejo músico* de Manet, los seis seres reunidos por Picasso han suscitado numerosas exégesis e interpretaciones. ¿Cómo no coincidir con quienes identificaron a la izquierda, de espaldas, en ese arlequín prestidigitador disfrazado, a un Picasso más grande que de natural al lado de un Apollinaire bufón rojo, poderoso y obeso, con mallas, gorguera y gorro de cascabeles? Ahora bien: ¿y los otros? ¿Los dos acróbatas serían Salmon y Jacob?[21] ¿Y la niña?

Sin embargo, el arlequín, el bufón de rojo, los dos jóvenes acróbatas, la niña y la mujer de Mallorca siguen siendo un misterio.[22] Estáticos, acarrean unos bártulos, unas cestas, y de todas formas parecen gente de paso, inmóviles, un alto en el camino, durante un viaje fuera del espacio y del tiempo que se dirige a no se sabe dónde. Si sus piernas son musculosas, firmes, sólidamente plantadas en el suelo, sus dedos, inacabados, se disuelven en el aire, y sus ojos, unos agujeros negros, permanecen vagos y ausentes. Están depositados allí, ajenos los unos a los otros, en un mundo donde toda comunicación está paralizada. Apenas percibimos un gesto de afecto entre el arlequín y la niña. Pero ¿quiénes son? Y ¿adónde van? ¿Qué lazos los unen? Pero ¿cuál es su historia? Estas son las preguntas que el artista ha dejado en suspenso. Los trabajos preparatorios, las etapas sucesivas del cuadro, los arrepentimientos nos indican ciertas decisiones y nos dan ciertas pistas, la más radical de las cuales fue sin duda el borrado absoluto del contexto, que representaba una carrera de caballos al uso de Degas.

En febrero de 2017, y luego en mayo de 2018, durante unas *misiones* de investigación en Washington, pasé muchas horas en la Galería Nacional de Arte ante esta obra, en la bella rotonda que la alberga al lado de otras maravillas como *Mujer con abanico* o *Retrato de Pere Mañach*. Magnetizada por el cuadro, me pregunté por qué, por qué estuve tantas veces sentada en la banqueta, frente a él, o

por qué, después de abandonarlo, volvía una y otra vez. «Me gustan las obras que, al principio, me resultan misteriosas»,[23] había dicho un día la galerista Ileana Sonnabend. Poco a poco, me pareció evidente que mi relación con esta obra obedece al mismo fenómeno. Y es que, más allá de los cuadros, dibujos y esbozos realizados durante el año anterior, esta obra deja de representar el mundo de los saltimbanquis para llevarnos hacia otra cosa. Alimentada por la imaginación y por los viajes de Apollinaire, ¿no es acaso una afirmación del estatus común del poeta y del pintor ante la ciudad de París, una capital que en 1905 se esfuerza por integrar a las diferentes poblaciones que la componen?

* * *

Lo cierto es que estos acróbatas se imponen. Con el poder abstracto del paradigma, se convierten en los héroes nómadas de todos los tiempos —como Ulises, Orfeo o don Quijote—, señalando la supremacía de los «beduinos» sobre la «gente de orden» y los sedentarios. Pero hay algo más, pues su presencia resplandece contra el mundo llano, desértico, desolado, mudo, el mundo de esos «pueblos sin iglesia» del cuadro. «Existen, por lo tanto, países sin lugar e historias sin cronología; ciudades, planetas, continentes, universos cuyo rastro sería imposible encontrar en ningún mapa ni en ningún cielo, sencillamente porque no pertenecen a ningún espacio», explicaba Michel Foucault en una conferencia sobre el espacio, pronunciada en París en 1967. Y añadía: «Sin duda, esas ciudades, esos continentes, esos planetas han nacido […] en la cabeza de los hombres o, a decir verdad, en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos».[24]

El mundo que Picasso propone en *Los saltimbanquis*, ¿acaso no corresponde exactamente a lo que Foucault denomina un «contraespacio»? Un contraespacio pertenece a «esos espacios diferentes, a esos otros lugares, a esas contestaciones míticas y reales del espacio donde vivimos», escribe el filósofo, es decir, a esas «heterotopías», esos

«espacios absolutamente otros [...] reservados a los individuos cuyo comportamiento se desvía de la media o de la norma exigida» y que «la sociedad tolera en sus márgenes, en las playas vacías que la rodean», pues «probablemente no existe ninguna sociedad que no tenga su heterotopía».[25] Y es como si, «habiendo descolgado una estrella» —como un prestidigitador investido de una misión mágica—, el arlequín-Picasso, el primero de los acróbatas, también estuviera en disposición, haciendo desaparecer la ciudad, de representar por primera vez, «a modo de eternidad»,[26] *esos intersticios de la sociedad*, ese contraespacio, esa heterotopía donde han elegido vivir.[27]

Menos de dos años después de terminarlo, a raíz de unas tribulaciones sobre las cuales volveremos, *Los saltimbanquis* fue comprado por Hertha Koenig y figuró en su salón, en Múnich. Fascinado por la obra, el poeta Rainer Maria Rilke, que era amigo de la coleccionista, le pidió permiso para instalarse en su casa durante unas vacaciones de verano y así poder convivir con el cuadro. Poco tiempo después, le envió un poema, la *Quinta elegía del Duino*, algunos de cuyos versos captaban, a su vez, la energía de *Los saltimbanquis*:

Wer aber sind sie, sag mir, die Fahrenden,
diese ein wenig Flüchtigern noch als wir selbst...[28]

Pero, quiénes son ellos, dime, esos errantes,
algo más fugaces que nosotros mismos...[*]

CAPÍTULO
12
Una historia de mantilla y abanico

> Ahora con toda la precipitacion posible acabo de salir y comprarte la mantilla; yo creo que sera de tu agrado, pues me parece bonita el porom e algo modernita (pero casi todas son iguales) Escribe pronto para saber si te ha gustado la mantilla.[1]
>
> MARÍA PICASSO Y LÓPEZ a PABLO PICASSO

> Barcelona, 1 de noviembre de 1905. Mi querido hijo Pablo: Ha venido Canales y me dice que se va, pero que está esperando algo para ti; como en aquel momento no estaba en disposicion de salir, porque esperaba a Papa, ahora con toda la precipitacion posible acabo de salir y comprarte la mantilla; yo creo que sera de tu agrado, pues me parece bonita el porom e algo modernita (pero casi todas son iguales) Escribe pronto para saber si te ha gustado la mantilla. Gracias por las tarjetas que te pedi; te haces el sordo a todo lo que te digo. Recibe abrazos de papà y Lola con el cariño de tu madre.

¿Por qué el pintor instalado en París desde hace dieciocho meses le pide a su madre un accesorio inencontrable en la capital francesa? Sin duda, para hispanizar la belleza de Benedetta Bianco Coletta (la novia italiana de su amigo Ricardo Canals), a la cual quiere retratar justo antes de la boda. ¿Por qué la madre del artista realiza con tanta urgencia el envío de una mantilla —emblema por excelencia de la España católica—, ese velo de encaje con el que las mujeres de la aristocracia local se

cubren la cabeza en la iglesia desde el siglo XVI? Porque en realidad se considera parte del engranaje de la ambiciosa empresa de ese hijo adorado y superdotado que se ha expatriado para catapultar su carrera. El *Retrato de Benedetta Canals (Retrato de Madame Canals)*, de factura rápida y casi inacabada, producido por Pablo Picasso unos días después del intercambio de esa correspondencia, es la obra de un virtuoso. La belleza clásica de la modelo y la elegancia de la mantilla negra sobre fondo rosa, con una flor prendida en el medio, evocan inmediatamente *La dama del abanico* (1640), uno de los retratos más logrados y más misteriosos de Velázquez.

Catorce días antes de esta carta, el 18 de octubre de 1905, la inauguración del Tercer Salón de Otoño en el Petit Palais ha provocado un escándalo en el mundo parisino: el presidente de la República, Émile Loubet, conocido por sus gustos conservadores, se ha negado a asistir. Sobre todo, porque es la primera vez desde su creación, tres años antes, que el salón se inclina así hacia la vanguardia. Los críticos denuncian una «jaula de fieras», unos «batiburrillos informes», unos «brochazos delirantes», un «bote de pintura lanzado a la cara del público», una «mezcla de cera para botella y plumas de cacatúa». En cuanto a los espectadores, se precipitan a la sala 7 para descubrir los cuadros de Matisse, Vlaminck y Derain que estallan de colores violentos y de yuxtaposiciones inesperadas. Entre esos cuadros escandalosos, como dictando el compás, está *Mujer con sombrero*, de Matisse, un singular retrato de madame Matisse con un tocado extravagante.

Pero ¿por qué Picasso, que seguramente ha visitado con interés la sala 7 del salón, responde de manera tan tradicional a los avances de sus mayores, es decir, Matisse y Vlaminck? ¿Por qué el joven prodigio español, con su *Retrato de Benedetta Canals (Retrato de Madame Canals)*, propone entonces esa demostración magistral de su talento técnico, pero con una factura tan distanciada en relación con la vanguardia parisina? ¿Por qué razones se protege detrás del escudo de Velázquez, aunque eso signifique

aparecer como un virtuoso aferrado al Siglo de Oro? Tiene veinticuatro años; los mayores, Matisse y Vlaminck, tienen respectivamente treinta y seis y veintinueve. No habrá que esperar mucho para que Picasso pase a la ofensiva: menos de un año más tarde, después de su estancia en Gósol, se pondrá al frente de la vanguardia. Luego, durante un periodo de arduo trabajo que se extiende entre el otoño de 1906 y el otoño de 1907, producirá *Las señoritas de Aviñón*. En 1908, finalmente, con *Mujer con abanico*, responderá tanto a Velázquez como a Matisse utilizando el abanico, un objeto tan español como la mantilla, pero con un lenguaje estético rigurosamente inédito, a medio camino entre la pintura y la escultura, entre Europa occidental y África, en una marcha hacia delante ahora ya inexorable, la que anuncia el nacimiento del cubismo.

En el mes de marzo de 1906, gracias a la exposición Manet-Redon en la galería Durand-Ruel, Picasso redescubre el genio de Manet («¡Manet es un gigante!»),[2] admira los doce últimos cuadros de Cézanne en la galería Vollard, descubre la escultura ibérica en el Museo del Louvre (gracias a la exposición dedicada a los yacimientos de Osuna y del Cerro de los Santos) y, por último, se precipita a la Rue de Bellechasse, *chez* Gustave Fayet, para contemplar su colección, que comprende veinticinco maravillosos Gauguin.[3] Durante ese mes de marzo de 1906, Picasso también toma conciencia, definitivamente, del lugar que ocupa Matisse en el «movimiento que lleva la nueva pintura hacia el color».[4] Matisse está entonces omnipresente en París: cuarenta y cinco pinturas nuevas (en especial *La alegría de vivir*) en la galería Eugène Druet, más obras nuevas en el Salón de los Independientes, además de las adquisiciones recientes por unos nuevos coleccionistas, los Stein. Picasso está obsesionado por las indagaciones y los avances de sus colegas de la vanguardia (Matisse, Derain, Vlaminck, Braque, Van Dongen), de la que no forma parte. A él no le preocupa en absoluto el color, sigue explorando el contorno como generador de luz y de volumen. Oye hablar de los descubrimientos africanos de

Derain en el Museo Británico. No avanza.

A pesar de todo, llegado el Salón de Otoño de 1905, el Picasso que se refugiaba en Velázquez recarga las baterías de pronto. Conoce a su vez a una familia de coleccionistas americanos —llegados a la capital francesa, como él, poco antes de la Exposición Universal—, aspecto que modificará profundamente sus condiciones de trabajo en París. «El Salón de Otoño ha terminado —escribe Leo Stein a una amiga en octubre de 1905—. Todas nuestras adquisiciones recientes son, desgraciadamente, de gente de la que jamás has oído hablar, y por lo tanto no vale la pena tratar de describírtelas […], pero hay dos obras de un joven español llamado Picasso al que considero un genio de valor inestimable y uno de los mejores dibujantes actuales.»[5] Una de las primeras galerías frecuentadas por Leo Stein fue, sin duda, la extraña tienda de baratijas y curiosidades de Ambroise Vollard en la Rue Laffitte. «Nos entendíamos bien», contará más tarde. Leo Stein escogió telas innovadoras que provocan los sarcasmos o la indiferencia del gran público, como la hierática *Madame Cézanne*, la insolente *Mujer con sombrero* de Matisse, o la insólita *Familia de acróbatas con un mono* de Picasso. «Durante un tiempo —escribirá—, yo era el único que compraba Picassos. Y era absolutamente el único, que yo sepa, que en la primera época reconoció a la vez a Picasso y a Matisse.»[6]

Dicho de otro modo, a partir de 1905 vemos como se producen compras decisivas de las primeras obras maestras de Picasso, pero sobre todo vemos que entre el joven artista y la pareja formada por Leo Stein y su hermana Gertrude se da una fraternidad inmediata y un verdadero flechazo que no engañan. Para el artista necesitado, el hermano y la hermana adoptan con naturalidad unos papeles casi de padrinos: él es su coleccionista providencial, ella es su modelo. Con espontaneidad, el artista puede por fin mostrar su júbilo y anunciar un buen día: «Vollard vendido esta mañana el asunto está hecho (2.500 francos)».[7] Transacciones financieras, transacciones artísticas, estos son los mensajes reducidos a lo esencial que se intercambian

esos expatriados en un francés básico que en el fondo ninguno de ellos domina. Sin embargo, ¿no es por su «culto común» a Cézanne, Gauguin, Toulouse-Lautrec y El Greco,[8] que Leo Stein y Picasso serán amigos durante cinco años? «Iremos a su casa el próximo lunes para ver los Gauguin y antes para almorzar. Muchos saludos para su hermana y para usted. PICASSO»,[9] escribe el artista en un dibujo titulado *Una muy bella danza bárbara*.

¿Y qué decir de las noventa sesiones de posado que, desde el invierno de 1905 hasta la primavera de 1906, preparan el famoso retrato *Gertrude Stein*? Han sido tan mitificadas que hoy se hace difícil devolver cada pájaro a su jaula. Solo nos queda la correspondencia conservada en los archivos del Museo Picasso de París y de la Biblioteca Beinecke de Yale —yo la consulté en 1998— para descubrir las etapas de lo que fue, de diciembre de 1905 hasta la guerra de 1914, la construcción del vínculo —¿de amistad?— entre Gertrude y Pablo, una relación que, como con Max, es a la vez una historia de creación, y como con Apollinaire es, además, una historia de omnipotencia, un trabajo frenético entre la página en blanco, el lienzo y los cuadernos de bocetos, donde las palabras, el trazo, los colores están trabajados como nunca antes, con Gertrude, que aquí fuerza a la lengua francesa y a la lengua italiana a desprenderse de su ganga. Finalmente, a principios del mes de abril, Picasso conocerá a Matisse en persona, once años mayor que él y al que considera ya como su competidor supremo: Matisse llega a la Rue Ravignan conducido por Leo Stein y acompañado por su hija Marguerite.[10]

«Picasso se da cuenta entonces de que tiene ante él a un pintor de altos vuelos y a un rival en audacia», afirma Pierre Daix con razón. Tanto más si tenemos en cuenta que en las paredes de su apartamento de la Rue de Fleurus, la colección de los Stein provoca un poderoso diálogo entre dos retratos importantes que, por aquel entonces, en el mes de marzo de 1906, tienen a Picasso deslumbrado. Han sido ejecutados el uno por Cézanne, el maestro de Aix, en 1881, y el otro por Matisse, en 1905, a partir de sus modelos

favoritas: sus esposas. En este caso, el modelo (¿la mujer?) de Picasso es Gertrude Stein y, desde el día en que se conocen, el artista ha decidido, como un desafío, hacer su retrato: ¿cómo no discernir en su incapacidad por terminarlo —lo cual le permitiría medirse con *Madame Cézanne* y con *Mujer con sombrero*—, una auténtica y obsesiva incapacidad, cosa que aviva aún más su frustración? Picasso no expone en ninguno de los salones y, desde las exposiciones de la galería Vollard en 1901, de la galería Weill en 1902 y de la galería Serrurier en 1905, no ha mostrado jamás sus obras en público. Para él, el salón de los Stein es el único y verdadero espacio de exposición. Pero si bien en abril de 1906, en las paredes de la Rue de Fleurus, los visitantes pueden admirar *Familia de acróbatas con un mono* o *Chica con cesta de flores*, compradas por Leo en 1905, por ahora Gertrude Stein, el retrato inacabado, insatisfactorio, malogrado, no está. Picasso se va.

CAPÍTULO 13

«A millones de metros sobre el nivel del mar» – ¡Gósol!

> La montaña es la montaña. Es decir, un obstáculo. Y al mismo tiempo un refugio, un país para hombres libres. Porque todas las constricciones y las sujeciones que la civilización impone ya no pesan sobre el hombre.[1]
>
> FERNAND BRAUDEL

Serpenteando alegremente por las callejuelas escarpadas e incómodas —plaça Major, carrer de La Llacuna, carrer del Conseller Agustí Carol i Foix, carrer del Raval de la Guàrdia, carrer de Santa Margarida—, bailando y girando al son de la chirimía y el tambor, dos simpáticos gigantes (miden cuatro metros de alto) recorren el pueblo de montaña. A la zaga, con los niños sobre los hombros, una multitud abigarrada acompaña el espectáculo extravagante de esos dos lugareños magnificados, que se dibujan contra el cielo azul, delante del temible macizo del Pedraforca. Estamos en Gósol, este 15 de agosto de 2018, y asistimos a la procesión de los gigantes —«una procesión laica», precisan los oriundos—, uno de los momentos culminantes de la fiesta anual del país, la *Festa Major*.

Alrededor de ellos, como elfos monstruosos, brincan unos cuantos cabezudos con máscaras estrambóticas, deformes o gesticulantes, llevados por niños, entre los

cuales hay un diablo rojo, cuernudo y amenazador. Este año, por primera vez, en la procesión retoza también un cabezudo con camiseta de marinero, armado con su paleta y sus pinceles, la mirada más negra que nunca: lleva la máscara de Picasso. Ante este regocijo popular, cálido e integrador, donde se confunden todas las generaciones, se comprende inmediatamente que al entrar en Gósol has puesto los pies en una verdadera *communitas*.[2] ¿Cómo afectó este pueblo encaramado a un Picasso que entonces tenía veinticuatro años, este lugar capaz de producir, en agosto de 2018, una inverosímil procesión laica forjada en tiempos inmemoriales? ¿Cómo descifrar los lazos que unieron a Picasso con Gósol, que siguen uniendo a Gósol con Picasso?

Si bien las fechas y las circunstancias han permanecido durante mucho tiempo vagas y misteriosas, al menos sabemos que estuvo allí en el verano de 1906 con Fernande Olivier. Quedan algunos testimonios escasos, como la hermosa foto tomada por Vidal Ventosa antes de su partida, en el café Guayaba de Barcelona, o como la correspondencia, sobre la cual volveremos. Hasta hace muy poco no se han establecido con precisión las fechas exactas de ese momento privilegiado: del 27 de mayo al 23 de julio de 1906. Hoy, pese a las divergencias de los exégetas sobre ciertos puntos formales —¿El periodo gosoliano es continuación o ruptura, respecto al periodo rosa?—, el consenso es que en la obra de Picasso hay un *antes de Gósol* y un *después de Gósol*. Cincuenta y nueve días en ese pueblo pirenaico, «y podemos afirmar con certeza que en Gósol fueron realizadas las primeras obras modernas de Picasso».[3] La filósofa Jèssica Jaques Pi es categórica: lo que Picasso produjo en Gósol «no está en la línea de sus periodos anteriores». Con trescientas dos obras (siete telas grandes, doce telas medianas, dos esculturas, así como innumerables bocetos y dibujos), el artista «entra en su modernidad particular», abandonando *a su manera* la tradición de la representación que había prevalecido desde el Renacimiento para desarrollar «su propia genealogía». Si la

estancia en Gósol provoca semejante ruptura estética en la obra del artista,[4] es ante todo por la brecha social respecto al mundo parisino. Regresa transformado, estimulado, restaurado en toda su omnipotencia para medirse de *otra forma* en el combate de la vanguardia. Desde todos los puntos de vista, la posición del pueblo es determinante. Ahora bien, ¿Picasso lo sabía, el 27 de mayo de 1906, cuando con Fernande se subió a lomos de una mula y recorrió el viaje por aquel camino medieval interminable y agotador de veintiocho kilómetros?

La «Libreta catalana»[5] es un minúsculo objeto de doce centímetros por ocho, que Picasso utiliza en Gósol como un diario de a bordo. Ahí se mezclan croquis, dibujos, poesías, textos, direcciones postales, léxico y mapas, igual que se aúnan el catalán, el castellano y el francés, las tres lenguas con las cuales juega constantemente. La «Libreta catalana» es un documento precioso en el cual Picasso se revela como un etnólogo con su trabajo de campo, consignándolo absolutamente todo: desde el folclore a la antropología, pasando por la lingüística, la sociología, la literatura, la geografía, el erotismo, todo pasa por el papel, en un estado de efervescencia dichosa que desvela un proyecto ambicioso y total, un deseo de «someter al mundo [él] solo».[6] En este caso, el «mundo» del que intenta apropiarse es un grupo de un centenar de montañeses, en ese pueblo prácticamente inaccesible, al sur de la Cerdanya y a mil quinientos metros sobre el nivel del mar.

El 27 de mayo de 1906, durante su primera fiesta local, ante el baile ritual del domingo por la tarde en la plaça Major, Picasso saca su pequeño cuaderno y, muy deprisa, en un boceto de un virtuosismo portentoso, fija dos parejas de bailarines llevados por el ritmo de la sardana, amplias faldas de mujeres inclinadas a la derecha, pie derecho en el aire, con el traje tradicional. «Mi querido Guillaume: Domingo en la plaza, baile, cuando la música acaba, las chicas tienen miedo, te escribiré. Picasso, Gósol, 29 de mayo de 1906», le escribirá a Apollinaire, su amigo poeta, al cabo de dos días. Y cuando garabatea estas cuatro

palabras, aún electrizadas, como en sus primerísimas fiestas en París, ¿en qué se fija, sino en el detalle de los comportamientos femeninos en los lugares públicos, en la violencia de los hombres al respecto, en las interacciones sociales entre adolescentes, en el miedo de las chicas ante los excesos o abusos masculinos?

Durante sus cincuenta y nueve días gosolienses, Picasso seguirá escrutando a diario las vestimentas y las posturas de los lugareños, los trenzados de los artesanos, los detalles de los herrajes de las paredes, las casas angulosas, la asimetría de los tejados, la inscripción orgánica del pueblo en su roca formando una sola masa física. Intrigado por la extraña etimología de palabras catalanas como *molls* o *farigola*, él mismo las traducirá al castellano: «els molls = las tenazas»,[7] «la farigola = el tomillo».[8] Dibujará también el perfil bien puro y sencillo de una mujer de nariz griega, con la cabeza ceñida por una capucha. Traducirá para Fernande un poema en catalán de Joan Maragall, vertido a un francés particularmente aproximado. Dibujará incluso, con una extremada precisión, el itinerario de su viaje de regreso «Gosol, Vallvé, Puix Cerdá, Ax, París»,[9] mencionando el medio de locomoción adecuado para cada etapa, medio en catalán medio en castellano: «*Matxos*, coche, coche, tren». Curiosidad, precisión, maestría, control: la «Libreta catalana» deja entrever un Picasso al acecho, dinámico, con todas las antenas puestas, que busca, tantea, se esfuerza, controla. Es el creador en diálogo consigo mismo, en el momento en que se apropia de un nuevo territorio. La «Libreta catalana», que nos descubre algunos secretos de esta intrigante experiencia, es la mecánica de un Picasso manos a la obra, en un momento clave de su trayectoria.

«Ya no la veo cuando la miro», habían sido las palabras espetadas a Gertrude Stein antes de poner fin a la serie de noventa sesiones de posado. Era el mes de marzo. El 15 de mayo de 1906, toma el tren hacia Barcelona gracias a los dos mil francos de Ambroise Vollard,[10] que acaba de comprarle un lote de veintisiete óleos y *gouaches* (su fondo de taller), salvo su inmensa tela *Los saltimbanquis*, que

Picasso ha deseado conservar en la Rue Ravignan. En Barcelona, habla con sus conocidos de sus perplejidades, sus insatisfacciones, el callejón sin salida en que se encuentra. Las sugerencias de sus amigos escultores (Enric Casanovas y Manuel Martínez i Hugué), así como de su amigo médico (Jacint Reventós), coinciden: los tres pronuncian la palabra *Gósol* como un «ábrete, sésamo» —Enric posee allí una casa, Jacint envía allí a sus pacientes—, y le describen ese pueblo perdido en las montañas como un lugar donde podrá trabajar tranquilo y tal vez salir del *impasse*.

Escribe poco, como de costumbre, y encarga a Fernande Olivier la comunicación con el mundo exterior, porque no coge la pluma sino en contadas excepciones. «Aquí me tengo trabajando como Dios me da a entender y como yo lo entiendo», le confiesa a Leo Stein en español. También envía unas líneas a Guillaume Apollinaire y a Casanovas, exhortando a este último a hacerle llegar municiones (papel, *eynas*,* un cuchillo de escultor). Apenas encuentra tiempo para darle las gracias por sus primeros favores (un envío de sellos) —«le doy un *million* de gracias por sus sellos y por la molestia que me dispense»—,[11] o para conceder que el pueblo es hermoso o que ha cesado de llover. Porque Picasso tiene prisa y pide a todo el mundo que respete su ritmo. «*Encara un encàrrec* y dispénsame quieres comprar y enviarme veinte hojas de papel Ingres en un tubo de cartón todo lo más pronto que puedas»,[12] le pide febril, pasados unos días, a Casanovas de nuevo.

Fernande Olivier tiene dificultades para orientarse en ese mundo. ¡Qué prueba de fuego para la que será la compañera francesa de Picasso durante casi diez años y a su vez le enseñará la lengua y los códigos! Más tarde, evocará el calvario de los veintiocho kilómetros a lomos de una mula desde Guardiola de Berguedà por los senderos imposibles del Camí Reial, trajinando sus propios baúles, con el perrito que les acaban de regalar y con los materiales de pintor de Picasso (telas enrolladas y pinceles cuyos mangos ha roto para ganar espacio), aturdida por un

vértigo que la atenaza de tal modo que tiene que cerrar los ojos para no desplomarse. «Hace […] un frío casi intolerable […] y la lluvia aquí no es corriente […], cuando llueve, el pueblo se inunda […] y personas más valientes que yo se sentirían intimidadas por el ruido de los rayos en estas montañas enormes, por los truenos y por todo lo que acompaña a los truenos en general; ¡¡y el eco!!, ¡oh!, el eco es algo que me molesta extraordinariamente», le escribe a Guillaume Apollinaire. En una lengua expresiva, Fernande le cuenta: «¡¡El paisaje…!! Montañas delante, montañas detrás, montañas a la derecha, montañas a la izquierda, y más montañas entre todos estos puntos […]. Pero en este país no hay nada, ni pastelería, ni confitería, ni panadería, ni mercería, nada, nada, el estanco no tiene ni sellos de 0,10 ni sellos de 0,25 y […] la mayor parte del tiempo la estanquera está en los campos y la tienda cerrada».[13]

Nada de eso amedrenta a Picasso: las amenazas, las tormentas, el vértigo, el macizo del Pedraforca, todo lo estimula. Fernande Olivier lo describe como «alegre, feliz de ir de caza o de excursión a la montaña por encima de las nubes».[14] En la habitación-taller del primer piso del hostal Cal Tampanada, cuya fachada da a la plaça Major, o sentado en la gran mesa de los clientes con el patrón (el impresionante Josep Fontdevila, de noventa y tres años), inclinado sobre su libreta, sobre las hojas de papel Ingres, con las telas o con los troncos de árbol, Picasso trabaja. Juega a las cartas con los artesanos, pero también, cuando están allí, con los pastores y los criadores de bueyes que tan bien saben preparar a sus animales antes de revenderlos como bestias de tiro en La Seu d’Urgell, o con los *esquiladors*, esos expertos indiscutibles que recorren toda Cataluña para trasquilar, de una sola vez y a toda velocidad, la lana de rebaños enteros para ser enviada a las hilaturas. Mientras Fernande languidece, Picasso resplandece. A los veinticuatro años, con su recorrido en zigzag a través de la península Ibérica, ¡ya ha sobrevivido a tantos cambios geográficos! Está en el centro de una constelación de varios mundos (andaluz, gallego, catalán,

castellano y francés), y ha tenido la experiencia de climas y culturas muy variados, a los cuales ha debido adaptarse y readaptarse constantemente. Gósol es ahora, para él, la necesidad de una nueva adaptación, con una primera experiencia a la vez de la alta montaña y de los Pirineos, de los cuales Fernand Braudel recordaba «la historia violenta, la crueldad primitiva [...] para hablar, en el mejor de los casos, de una civilización pirenaica»,[15] lo cual explica sin duda las extraordinarias exageraciones del artista: «Estamos a cinco mil metros de altitud y rodeados de nieve, pero también de sol»,[16] le escribe, por ejemplo, a Guillaume Apollinaire. Unos días más tarde, en español, sigue con la escalada, para asegurarle a su «querido amigo Stein»: «Aquí me tiene a no sé cuántos milliones de metros sobre el nivel del mar».[17]

CAPÍTULO 14
«Un tenor que dá una nota mas alta que esta escrita en la partitura: ¡Yo!»

Un tenor que dá una nota mas alta que esta escrita en la partitura: ¡Yo![1]

PABLO PICASSO

Gósol se encuentra a menos de diez kilómetros al sur de la Cerdanya —ese territorio fronterizo entre España y Francia que quedó dividido entre ambos países por el Tratado de los Pirineos en el siglo XVII—. «El Estado francés "anexionó", "integró" y finalmente "asimiló" la parte del valle que adquirió en 1659 —escribe el historiador Peter Sahlins—. El Estado español hizo lo mismo, pero a partir de un punto de vista muy distinto, para desembocar en una realidad muy diferente.»[2] Por lo tanto, si bien *administrativamente Gósol no pertenece a la Cerdanya*, al ser una *zona fronteriza* de una *zona fronteriza* estas fluctuaciones identitarias siempre han marcado la vida del pueblo. Las localidades de la Cerdanya, prosigue Sahlins, están organizadas en «comunidades de pueblos» que, «gracias a la relativa debilidad del régimen señorial en los Pirineos catalanes, gozan de una gran autonomía en la gestión de sus asuntos».[3] Apenas salido del caldero parisino, ¿cómo marcarán al joven artista las vibraciones de ese «pequeño universo cerrado y relativamente próspero», con una posición geopolítica tan particular y que vive «completamente cercado por las montañas»?[4]

Ha dejado París atrás, muy consciente de la psicosis que cubre el cielo francés. Con el aumento sin precedentes de la criminalidad, con los atentados de los apaches, la sociedad parisina de la Tercera República mira con desconfianza a los que describe como los *romanichels*, los «vagabundos», los «bohemios». Ha dejado París atrás, en plena empatía con los marginales y los parias de este mundo,[5] a los que durante los últimos meses ha celebrado con su impresionante producción de prostitutas, mendigos, mujeres sifilíticas, acróbatas, saltimbanquis y gente del circo.

Entre «arrieros ambulantes, mercaderes y contrabandistas que recorren las decenas de senderos que unen las dos vertientes de la cordillera», Picasso se va a convivir entre aquellos que, desde la Edad Media, han inventado, a fuerza de movilidad, de pragmatismo y de *savoir faire*, una economía pirenaica a la vez transfronteriza y subterránea: el contrabando aduanero. Para la socióloga Laurence Fontaine, el comercio ambulante de la época es, «en primer lugar, un asunto de montañeses», que implementan esas «altas rutas comerciales» para «evitar peajes y aduanas».[6] Mientras que, desde el siglo XIII, «los artículos pesados toman el mar, los productos de lujo toman la ruta terrestre». Así, «las caravanas de mulas cargadas de sedas, de colorantes preciosos, de añil, de hilos de oro y de plata, siguen las rutas altas, y todos los pasos captan una parte del tráfico; el comercio irriga la montaña con una multitud de hilos tenues, tanto en verano como en invierno». Este es el caso de Gósol donde, desde el siglo XVIII, «los vendedores ambulantes se especializan en el transporte de esencias de perfumes, un producto de lujo muy lucrativo y muy fácil de transportar, pero una actividad de alto riesgo debido a la fragilidad de las botellas de vidrio y a la potencia olfativa de las esencias. Ya que, si las botellas se rompían en los fardos de las mulas por las rutas de montaña, los contrabandistas, que entonces eran fácilmente descubiertos por la Policía, se arriesgaban a la pena de muerte».[7] En España no hubo vigilancia fiscal de

fronteras y puertos hasta 1929, y «el contrabando se convirtió en una costumbre generalizada y aceptada por los españoles».[8] Eso evoca las economías «informales» que mezclan lo religioso, lo financiero y lo social, y para las cuales la ciencia económica, de pronto desprovista de bases metodológicas y conceptuales, «nos impone pasar por la antropología».[9]

Picasso vive durante esos dos meses de verano en Cal Tampanada, el feudo de Josep Fontdevila, contrabandista, *hostaler* y uno de los *héroes* del pueblo. En la casa del hostalero contrabandista, en un pueblo de contrabandistas donde todavía hoy la Policía se adentra raras veces, Picasso se expande y, todavía hoy, allí hablan de él con admiración por su talento para imponerse en el juego de cartas. Dicen incluso que el viejo «Pep» Fontdevila, fascinado por el joven artista, pensó en reunirse con él en París. El caso es que en esa gran disparidad que hay entre París y Gósol, ¿qué pretende el artista etnógrafo? Ha venido a buscar algunas *herramientas* para integrarse en la vanguardia. Pero lo que encuentra es una *experiencia* que le permite *ver* el mundo de otra forma y hacer su propio camino —un poco como Gauguin (en la Polinesia o en Pont-Aven), Matisse (en Cotlliure o con las máscaras africanas) y Derain (en el Museo Británico)—. «El dispositivo de nuestro ser social puede deshacerse y rehacerse a través del viaje», escribirá sesenta años más tarde el filósofo Maurice Merleau-Ponty. «Aquí hay […] una especie de universo lateral que adquirimos gracias a la experiencia etnológica, una incesante puesta a prueba de uno mismo por el otro y del otro por uno mismo.» De hecho, al cabo de unas semanas, Picasso firma sus cartas a Casanovas con un esclarecedor: «Un abrazo de tu amigo Picasso *dit* el *Pau*[10] *de Gósol*».[11] Por otra parte, el único autorretrato que realiza (*Autorretrato*, 1906, carboncillo sobre papel, colección privada) confirma esta hipótesis: mediante una composición geométrica, se presenta como un muchacho testarudo, terco, obstinado, rudimentario, sin florituras —acentuando el cráneo afeitado, la importancia de las orejas y de la boca,

reduciendo ojos y pupilas, fijadas en un ligero estrabismo —. ¡Qué diferencia con el *Yo, Picasso*, dandi parisino, coloreado y dinámico de 1901!

Vayamos más lejos: a mediados del verano de 1906, parece que Picasso experimenta el «antagonismo fundamental» entre los «estados complejos y evolucionados»[12] y las «sociedades del barullo»[13] descrito por Roger Caillois. Francia es la soberanía del mundo legalista,[14] una sociedad burocrática y regulada donde el Estado, «considerado el paradigma de la centralización»,[15] practica como ningún otro desde el siglo XVII el «culto a la nación».[16] Gósol es la soberanía de lo «frenético, también un dios soberano, pero inspirado y terrible, imprevisible y paralizante, extático, mago poderoso, maestro en prestigios y metamorfosis, a menudo patrón y responsable de una tropa de máscaras alborotadas».[17] Frente a Gósol, París es, por consiguiente, un Estado de derecho frente a una *communitas*, frente a una comunidad integrada en un territorio de *no-derecho*, al margen de los centros de poder. En la alta montaña, comenta Braudel, «el arcaísmo social (el de la *vendetta*, entre otros) se mantiene [...] ante todo por la simple razón de que la montaña es la montaña [...]. Aquí no hay una red urbana densa y, por lo tanto, no hay Administración ni hay ciudades en el sentido pleno de la palabra; añadamos que no hay gendarmes. La montaña es el refugio de las libertades, de las democracias, de las "repúblicas" campesinas».[18] En París, un «país bajo», Picasso siempre se mantuvo refractario a las instituciones. En Gósol, «refugio de las libertades», se convierte en un auténtico agente social. «Aquí estaba realmente como pez en el agua», insiste hoy Clareta Castellana, que regenta el colmado-droguería-farmacia-quiosco del pueblo.

«Hasta ahora he continuado haciendo dibujos *come à Paris* y he empezado dos o tres cosas.»[19] Antes de abordar nuevos temas, el artista prosigue su trabajo sobre el tema del harén (a raíz del choque que le produjo *El baño turco* de Ingres) o sobre los adolescentes (iniciado con *Chico guiando un caballo* a principios de 1906). Tras los saltimbanquis, los

payasos, los acróbatas, las prostitutas o las parejas destrozadas ante la copa de absenta de su periodo parisino, en los Pirineos se concentra en tres modelos: Fernande, Fontdevila y una amiga local llamada Herminia. El artista-etnógrafo trabaja con más ahínco que nunca. Como vemos en la carta a Stein, ha tomado conciencia de la evolución estética en la cual se ha enfrascado. Vemos lo mismo en su correspondencia con Casanovas: «Esto es muy bonito y ayer he empezado una cosa», le anuncia, un mes después de su llegada. «Veremos qué haré [...]. Yo sigo trabajando y [...] esta semana me traerán un trozo de *bois* y empezaré una cosa.»[20] La experiencia gosoliense funciona como un *nexus* que confedera todas las influencias anteriores: Ingres, Gauguin, El Greco, Velázquez, el arte ibérico y, sobre todo, Cézanne,[21] a quienes añadirá el arte románico local. Poco sorprende, pues, que en el entorno de la hierática Virgen de madera de época románica encerrada en la iglesia del pueblo, Picasso encuentre unas *soluciones* que se revelan en el contexto.

Como el Cézanne incansable de la montaña de Sainte-Victoire, Picasso se obsesiona con los retratos de Fernande *(Fernande con pañuelo de cabeza)*, Herminia *(La mujer de los panes)* y Pep Fontdevila *(Retrato-máscara de Josep Fontdevila)*. Abandona los detalles, poco a poco, la anécdota, la narración, la representación, para aventurarse hacia las estilizaciones, las simplificaciones y los arquetipos. *Torso de mujer* (de tres cuartos) es tal vez uno de los mejores ejemplos de esos «personajes sin relato»[22] que está explorando. ¿Quién es esa mujer que no se ha podido identificar? No lo sabemos, no tiene ninguna importancia. A la izquierda, dos jarrones de arcilla y el esbozo de un ángulo de mesa se funden en unos matices ocres, mientras que del personaje solo vemos los tres cuartos de la cara, la oreja, el cuello, el torso desnudo y la mano izquierda que sostiene el vestido y los tirantes caídos sobre las caderas. ¿Quién es esa mujer? Un arquetipo. *El harem*, *Desnudo tendido (Fernande)*, *Dos adolescentes*, *Los campesinos*, *Adolescente desnudo debajo de un arco carpanel*,

Chica y cabra, *Los adolescentes*, *El peinado*, *Mujer desnuda de pie*, *El aseo*: son otras tantas obras en las cuales el dibujo parece diluirse y que siguen marcando su recorrido ineluctable.

Los retratos dignos y rudos de Fontdevila con los ojos hundidos y las mandíbulas prominentes dejan su lugar a *líneas depuradas, y el* retrato se convierte en *icono*. Picasso sigue deslizándose hacia lo universal. Es el descubrimiento de «la solución de la máscara», que «anula las emociones, la expresividad, los sentimientos, las anécdotas, y permite a la figura humana alcanzar el anonimato requerido para el advenimiento de lo pictórico puro».23 Durante el mes de agosto, en su pequeña libreta de etnógrafo, Picasso consigna una frase —toma de conciencia inflamada— dirigida a sí mismo: «*Un tenor que* dá *una nota* mas *alta que* esta *escrita en la partitura: ¡Yo!*». Convencido de su capacidad para encabezar ahora la vanguardia, convencido de que de todas formas se ha llevado la palma con su experiencia iniciática en el pueblo del Pedraforca, sin dudar ya ni un *ápice* de su superioridad, lleno de urgencia envía una nota a Casanovas suplicándole que no informe a nadie de su decisión (y, sobre todo, a su madre), y regresa a la capital francesa por la ruta que figura en la «Libreta catalana»: «Gosol, Vallvé, Puix Cerdá, Ax, París; *matxos*, coche, coche, tren», sin pasar por Barcelona.

No es de extrañar, por tanto, que una vez convertido en actor de pleno derecho en su «refugio» pirenaico —ese «país para hombres libres»—, Picasso encuentre las soluciones estéticas para engendrar su propia modernidad. Para Picasso, retoño por excelencia de una península desgarrada y fragmentada entre sus pertenencias múltiples, son de nuevo la ruta de los Pirineos y el camino de los arrieros los que, en esos inicios del siglo XX, le permitirán regresar a Europa, esta vez mediante un viaje en sentido contrario, para inseminarla magistralmente con todas sus dimensiones ibéricas.

Hoy es como si Picasso nunca hubiese salido de Gósol, ya que sus rastros siguen rondando por este lugar. Además

de la presencia del centro Picasso, los gosolienses hablan ahora del Camí Picasso para designar la ruta que siguió en su regreso a París, del carrer de Picasso para designar la calle que hay frente a Cal Tampanada y, cuando se sientan en familia en los bancos circulares de la plaça Major, lo hacen alrededor de la *Dona dels pans* realizada por Josep Ricard Garriga a partir de un cuadro de Picasso, luego una manera más de contemplar su propia historia a través de los ojos del artista. En este verano de 2018, podemos decir que la aparición del rostro del artista en una máscara de cabezudo, caracoleando entre todos los demás, como un espíritu mágico que escolta a los gigantes, atestigua el retorno definitivo de Picasso a esta sociedad del barullo.

Las festividades del verano de 2018 habían empezado con la llegada a la plaça Major de un puesto de churros, y luego con la instalación de un gigantesco monstruo inflable para las cabriolas y correrías de los niños, justo delante del balcón del primer piso de Cal Tampanada, el de la habitación taller donde vivió Picasso. Desde hace algunos meses, el balcón está cubierto con una lona verde, porque amenaza con derrumbarse. La fiesta tecno ha empezado a sonar hacia la una y media de la madrugada, una vez finalizado el baile que había dado comienzo a las seis y media de la tarde. El baile siempre se celebra en la plaça Major, donde las muchachas con pañoleta y alpargatas ejecutan danzas tradicionales con sus largas faldas de mucho vuelo, poniendo siempre la mano izquierda sobre el hombro derecho de su pareja y la mano derecha en el hueco de su mano. Tras cuatro días intensos, la *Festa major* de Gósol se cierra con una apoteosis el miércoles 15 de agosto de 2018, durante una última noche mágica, con un aquelarre que merodea durante largas horas, bailando y dando vueltas al son de los tambores por todas las callejuelas escarpadas del pueblo: plaça Major, carrer de La Llacuna, carrer del Conseller Agustí Carol i Foix, carrer del Raval de La Guàrdia, carrer de Santa Margarida, enviando al cielo sereno los mil destellos de sus fuegos artificiales que nunca cesan de crepitar.

CAPÍTULO
15
Sesenta jefes de Estado visitan el Bateau-Lavoir

El 11 de noviembre de 2018, en ocasión de las celebraciones del centenario del armisticio de 1918, pude medir el decalaje espantoso entre la miserable acogida que Francia reservó al joven artista extranjero en los primeros años del siglo XX y la utilización que hace hoy del aura adquirida a pulso por Picasso. Museo de Orsay, sábado 10 de noviembre de 2018. Con la palma de la mano derecha levantada frente al otro, como para decir «Alto ahí», y con la mano izquierda adelantada hacia abajo, venida de Estados Unidos, *Mujer con abanico* recibe al visitante. De perfil, hierática, aislada en el umbral de la exposición, ¿qué misteriosas señales envía hoy? Se había previsto un concierto para sesenta jefes de Estado, los invitados oficiales del Gobierno francés, en vísperas de una conmemoración histórica de gran amplitud (armisticio obliga). ¿Azares del calendario? ¿Oportunidad de última hora? Una visita a la exposición «Picasso: bleu et rose» se ha preferido al concierto programado, y es *Mujer con abanico*, una de las criaturas más enigmáticas del joven Picasso —cuya identidad no conocemos, cuyo gesto no comprendemos; apenas presentimos la influencia de Ingres —, la que se convierte en improbable maestra de todas las ceremonias.

Es ella, por tanto, la inexplicable, la críptica, la muda, quien parece proteger las trescientas obras maestras reunidas durante tres meses en la exposición de París y,

muy probablemente, por última vez: una maravilla, un *tour de force*, un acontecimiento. Al hilo de las salas y de manera continua se muestran los personajes que Picasso frecuentó entre 1900 y 1906 en los bajos fondos urbanos —mujeres aisladas, abatidas, atormentadas, los brazos en alto, planchadoras agotadas con la espalda encorvada, *pierreuses*[1] doloridas, bebedoras de absenta extraviadas, prostitutas con gorro, heladas y pálidas—, seguidos por la cohorte de esos nómadas elegantes, fantásticos, acrobáticos y rosas, allí están casi todos: sus payasos, sus feriantes, sus arlequines, sus saltimbanquis, sus niños en equilibrio inestable sobre una pelota, igual que el mono o la corneja domesticada.

En los albores de unos días que estarán marcados por el recuerdo de nuestros millones de muertos, por consideraciones sobre la paz, el patriotismo, la necesidad del multilateralismo o la gobernanza híbrida frente a la guerra, al repliegue y a los nacionalismos, ¿cómo medir el impacto de esta visita? ¿Quién habrá conseguido, en la sala 12 del Museo de Orsay, leer los documentos, las fotos y las cartas expuestas? ¿Quién habrá comprendido, en el pasillo central, el peso de la ampliación en blanco y negro que tapiza toda una pared? ¿Quién habrá reconocido el Bateau-Lavoir, en ese edificio lamentable, piojoso y miserable donde se realizaron todas esas obras? ¿Quién habrá sabido que esos «mampuestos, maderas y restos de yeso» ensamblados de prisa y corriendo con tablas y cristales en el desnivel de una colina de Montmartre, no tenían más que un solo punto de agua potable para unos treinta talleres? ¿Quién habrá establecido la relación con el incendio de Marsella, que unos días antes se había llevado un edificio vetusto de «mercaderes del sueño» —otro hábitat indigno —, así como una decena de vidas humanas? ¿Quién habrá captado, finalmente, la ironía de semejante visita?

Porque estos lienzos, hoy considerados como obras maestras absolutas, se habían mencionado —ya lo hemos visto— como pruebas de cargo contra el joven Picasso por parte del comisario Rouquier en la Francia de 1901. Aquella tarde, entre los visitantes del Museo de Orsay,

¿quién habrá oído las resonancias contemporáneas de los desafíos que se le planteaban a Picasso, en una sociedad francesa marcada todavía por las tensiones sociales y políticas de los atentados anarquistas? El escándalo del artista más grande de su siglo, estigmatizado y fichado *porque es extranjero*, ¿acaso no retumba en la reaparición de nuestras xenofobias actuales? ¿No subraya las manifestaciones de hostilidad (repliegue nacionalista, rechazo del otro, culto de lo propio, exacerbación de las fronteras) frente a nuestra terrible crisis migratoria? Los sesenta jefes de Estado de visita en el Museo de Orsay ¿acaso relacionaron la pretendida amenaza del «Picasso extranjero» con la representada por las caravanas migratorias de hoy? La *Mujer con abanico*, venida de la Galería Nacional de Arte de Washington, ¿logró turbar a alguno de ellos con su gesto de alerta? El encuentro con las gentes de Picasso, con *su* pueblo, la foto de la casucha del artista, ¿hicieron tambalearse las aberraciones caóticas y criminales del hombre de Washington? ¿Y qué decir del mensaje transmitido por *Los saltimbanquis*, la gran obra maestra ausente de esta exposición? Desde 1963, consecuencia de lo estipulado por el coleccionista que la regaló al museo, *Los saltimbanquis* se encuentra extrañamente confinada en la Galería Nacional de Arte de Washington, encarada directamente a la Casa Blanca. En esa sala del primer piso del East Wing, el cartel de la pared, junto al cuadro, comenta: «Los saltimbanquis eran percibidos como unos marginados pobres, pero independientes. En este sentido, eran un símbolo patente de la alienación de los artistas de vanguardia como Picasso». Más adelante, con mucha pertinencia, el cartel menciona, precisamente, el «aislamiento» (*placelessness*) de los seis personajes en los «intersticios de la sociedad francesa (*in the cracks of society*)».

* * *

Llegados a este punto de mi investigación, me parece que, para auscultar los seis primeros años de «un extranjero

frente al laberinto parisino», tener en cuenta los expedientes conservados en los archivos (los que se refieren a la historia de la Policía francesa en particular) permite detectar ciclos, estructuras, recurrencias. Entonces, todo se organiza de otra forma, la *situación* del artista «extranjero» Picasso aparece mucho más incómoda de lo que imaginábamos, tejida de anomalías, de decalajes, de escándalos incluso, y descubrimos en su obra una nueva clave de lectura que poco a poco se va haciendo evidente. «La obra que uno realiza es una forma de llevar un diario», declarará el artista en 1932. Dicho de otro modo, las revelaciones de esos nuevos archivos nos permiten leer de otra manera el «diario» de Picasso en Francia, como un eco asombroso de algunos de los temas más candentes que hoy tienen planteados nuestras sociedades. De hecho, es progresivamente que Picasso logra afirmar su identidad en el laberinto parisino, a través de una odisea en cinco etapas. Y la mayoría de las veces son otros parias —grupos o individuos— quienes desempeñan para él la función de *gate openers*: la red de los catalanes de Montmartre (cuya generosidad se convierte en una maldición); Max Jacob (que le da acceso a la lengua y a los primeros códigos); Guillaume Apollinaire (que le da acceso a la omnipotencia de la poesía, a la audacia del creador); los Stein (que le proporcionan los medios financieros y la libertad de elección estética) y, por último, la comunidad de Gósol (que le permite el acceso a una identidad integrada).

¿Cómo juega Picasso, a lo largo de toda su vida, con sus múltiples anclajes, su ser español, francés, andaluz, catalán, castellano, anarquista y comunista? ¿Cómo dan cuenta sus obras de unas condiciones de vida inicialmente precarias y, luego, definitivamente complejas como las suyas? ¿Cómo logra el *artista* sacar partido de los intersticios a los cuales la sociedad francesa relega al *extranjero* que ve en él? ¿Cómo es capaz, frente a los avatares políticos del siglo XX, atravesando dos guerras mundiales, una guerra civil y una Guerra Fría, en el seno de una Europa desgarrada por los nacionalismos, de imponer

al mundo su obra magistral? ¿Cómo organiza sus alianzas, sus estrategias, sus propios territorios? ¿Cómo logró aquel muchacho que desembarcó en París para la Exposición Universal de 1900 —en uno de los momentos históricos en que la exacerbación del nacionalismo y del «genio» francés alcanzaban su punto culminante— elaborar otra concepción de su pertenencia cultural?

En ese mismo momento, al otro lado del Atlántico, una personalidad que se convertirá en carismática en Estados Unidos también estaba preocupándose por su pertenencia cultural. Doce años mayor que Picasso, W. E. B. Du Bois (uno de los pioneros de la sociología en Estados Unidos y el primer afroamericano que defendió una tesis en Harvard) se embarcó entonces para París. Eso fue, más o menos, a mediados de junio del año 1900. Llevaba consigo varias cajas destinadas a «una de las más refinadas, tal vez la más refinada de las exposiciones universales», según sus propias palabras, puesto que el acontecimiento de París reflejaba «lo que el mundo europeo quería pensar entonces de sí mismo y de su porvenir».[2] Du Bois iba a presentar, en el Palacio de la Economía Social, una selección de quinientas fotografías titulada «The Exhibition of American Negroes» —una primicia absoluta, ya que los afroamericanos habían sido excluidos de la Exposición Mundial Colombina de 1893 —.[3] Completadas por mapas, gráficos y comentarios, esas imágenes mostraban a los negros en toda su diversidad, insistiendo en unos médicos, unos abogados y unos intelectuales sonrientes y afables, en situaciones sociales especialmente halagadoras. Encantado, Du Bois explicó en las páginas del *American Monthly Review of Reviews* que «no había respuesta más alentadora que la dada por los negros de Estados Unidos», los cuales, añadía, «aquí se ve muy bien que estudian, que indagan y reflexionan sobre su propio progreso y sus perspectivas de futuro».[4] Ante el ingente público que se precipitó a París (cerca de cincuenta millones de visitantes), Du Bois pudo así desvelar la «otra cara» de su comunidad, denunciando los prejuicios y los estereotipos que la estigmatizaban al otro lado del

Atlántico.[5]

Durante la última semana de julio, Du Bois fue a Londres para asistir al primer Congreso Panafricano que se celebró los días 23, 24 y 25 en el Westminster Town Hall, donde tuvo el honor de pronunciar su discurso en la sesión de clausura. «En la metrópolis del mundo moderno, en este último año del siglo XIX», anunció con gravedad «a las naciones del mundo», «un congreso de hombres y de mujeres de sangre africana se ha reunido para deliberar solemnemente sobre la situación presente, así como sobre las perspectivas de las razas más oscuras de la humanidad».[6] Este discurso profético comportaba la tesis central de lo que, tres años más tarde (gracias a una visión geopolítica que iría más allá del caso de Estados Unidos), se convertiría en un libro de culto:[7] *The Souls of Black Folk (Las almas del pueblo negro)*,[8] con este íncipit magistral: «Una gran parte de lo que está escondido en estas páginas puede ayudar a un lector paciente a captar en toda su extrañeza lo que significa ser negro, aquí, en los albores del siglo XX. Esta significación no carece de interés para ti, noble lector; porque el problema del siglo XX es el problema de la línea divisoria entre los colores»;[9] o, por volver a la concisión de la lengua inglesa: «*For the problem of the Twentieth century is the problem of the color-line*» («Porque el problema del siglo XX es el problema de la línea de color»).

En este texto magnífico, que comprende catorce capítulos ritmados por los cánticos tradicionales de su pueblo, Du Bois respondía al racismo y a la segregación de su país, negándose a ser definido desde el exterior, ya fuera por la mirada del otro o por la elección drástica de la *doble conciencia* —entre asimilación y separación, entre identidad americana e identidad negra—. Como activista radical formado en Europa, proponía la opción del intelectual cosmopolita que logra integrar en su interior todos los mundos que lo conforman. Al igual que Du Bois en Estados Unidos, Picasso respondió a la xenofobia de la sociedad francesa negándose a ser definido como «extranjero» por la mirada del otro: ni *objeto separado* ni *objeto asimilado*, en

suma.[10] Con su experiencia en Gósol —superando la oposición binaria que se le imponía e integrando la pluralidad de sus pertenencias culturales—, el artista se convirtió en ese «tenor que da una nota más alta que la que está en la partitura». Desde entonces, como pionero de las formas cosmopolitas contemporáneas, Picasso, *artista global residente en Francia*, estuvo en disposición de encabezar la vanguardia.

PARTE II

¡A la cabeza de la vanguardia!
1906-1923

Advenimiento del estratega
1906-1914

CAPÍTULO 16

«¡Obra profundamente escultórica!», Vincenc Kramář

35, 1907 (lepenka, gouache)
Strom plоćně, dokonalé černé kontury
Malachyt modrá v prostřed, větve kol[em] červeně. Útesy listí
Veronese […]
Levý roh dole tmavá červeň, také černá výplň (jak samet.) […]
úžasná dekorace barevná. Skvělé jak sklomalba.
Drahokamy Jako cloisonné.
Chce dělat obraz co Matisse.
Modř hraje v středu proti největćí ploće žluté.
červeň proti zelené. Tedy komplementární.
Krásná věc.[1]

35, 1907 (cartón, *gouache*)
Árbol plano, contornos negros perfectos azul
Malaquita en el centro ramas alrededor rojas.
Aristas de hojas Veronese […]
Esquina inferior izquierda rojo oscuro, relleno de negro
(como terciopelo.) […]
Asombroso desde el punto de vista decorativo.
Expresivo. Espléndido como un esmalte.
Metales preciosos Como cloisonné.
Quiere pintar como Matisse.
El azul del centro resuena frente a las superficies amarillas,
más grandes.
Rojo contra verde. Así pues complementarios.
Obra magnífica.

«*Picasso: vystava u Thanhausera 1913 jaro*» («Picasso: exposición en Tannhauser, primavera de 1913»), escribe el coleccionista Vincenc Kramář en la tapa de su cuaderno, y me gustaría conocer la lengua checa para apreciar en su justa medida el entusiasmo que vibra en estas treinta y cuatro páginas escritas a lápiz, interrumpidas por bocetos, sobre un papel de mala calidad. Para empezar, los adjetivos ya hablan por sí solos: «asombroso», «espléndido», «magnífico». Las notas de Kramář, salpicadas además por exclamaciones de sorpresa y juicios espontáneos anotados al momento, se leen como un largo poema que celebra la obra de Picasso como un todo coherente. Este documento histórico está a la altura del acontecimiento, puesto que la exposición de Múnich, integrada por setenta y tres pinturas y treinta y ocho dibujos realizados por el artista entre 1901 y 1912, también es su primera retrospectiva en Alemania.

El *Muchacho con pipa* (1905), una maravilla del periodo azul, recibe el elogio máximo —«la obra más hermosa de la primera época—, mientras que *Arlequín sentado* (1901) sume al visitante en la perplejidad —«tentativa […] de abreviatura escultórica, pero se queda en la superficie […] brazos que parecen de goma. […] Feo»—.[2] Intrigado por el misterioso *Paisaje* (1907), Kramář destaca las yuxtaposiciones de colores que resuenan los unos contra los otros, señala los encabalgamientos de líneas asociándolos al trabajo sobre esmalte, señala una posible rivalidad con Matisse y se fija, para terminar, en la belleza del negro sombreado que aparece en la esquina inferior izquierda porque le parece hecho «como de terciopelo», una manera de celebrar, dicho sea de paso, la transgresión del artista entre las fronteras de las bellas artes y las artes aplicadas. Ante *Bodegón con un ramo de flores* (1908), pintura elegante, estructurada, a la vez cezaniana y clásica, Kramář es categórico: «Obra extraordinaria. Primer auténtico Picasso. Inicio de formas cristalinas y de claroscuro».

Pero el comentario que me interesa más es el que se refiere a *Cabeza de mujer* (1908). Producida apenas tres

años después del *Muchacho con pipa*, esta obra del «periodo primitivo» hecha con colores fríos estridente, violenta, disonante, desafinada, incluso brutal, desvela de manera evidente —tal como lo haría una sonata de Stockhausen interpretada a continuación de un preludio de Bach— la revolución estética que opera la obra de Picasso. Con su máscara asimétrica de color verde —nariz como «un cuarto de queso», grandes órbitas desparejadas (una clara, la otra azul) y gruesos labios azules— salvajemente rayada de verde, blanco y marrón, esta figura llama inmediatamente la atención de Kramář. «¡Obra profundamente escultural!», escribe subyugado.

La lectura de las notas de Kramář (febrero de 1913) es hechizante, una salta a pies juntillas en el territorio maravilloso elaborado para Picasso por su marchante Daniel-Henry Kahnweiler y se encuentra, como una Alicia en el país de los cubistas, abriendo múltiples «puertas que dan acceso a otros mundos y otras épocas».[3] La recepción del cubismo se asemeja aquí a una zambullida directa en un continente tejido con múltiples hilos que van más allá de las fronteras nacionales, en una gran Europa al borde del abismo, apenas dieciocho meses antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. El historiador François Hartog describe este periodo como «un tiempo desorientado […] situado entre dos *abismos* o dos eras». Nos recuerda las predicciones de Paul Valéry, quien «como un buen sismógrafo» de las «fallas profundas que se habían abierto […] en el mundo europeo» evocó en 1919, mirando «una inmensa terraza de Elsinore», «millones de espectros»: «piensa en el hastío de recomenzar el pasado, en la locura de querer innovar constantemente. Vacila entre los dos abismos».[4] ¿No presintió Picasso esta catástrofe anunciada, él, que iba a consagrarse a desestructurar el mundo, a desajustar los relojes, a señalar el desmembramiento de la obra al mismo tiempo que Einstein descubría la relatividad?[5]

Habíamos dejado a Picasso en agosto de 1906, a su regreso de Gósol, convencido de que a partir de ese momento ya nada podría detenerlo en su conquista de la

vanguardia. Su mecánica ya está en marcha y va a funcionar a pleno rendimiento. Acumula sus exploraciones de París, se alimenta de nuevos horizontes —Cadaqués en 1910, Ceret en 1911, Sorgues en 1912—, descubre nuevas direcciones en la cultura contemporánea —desde la filosofía de Bergson a la creación del cinematógrafo y la aviación—, toma prestadas a Braque técnicas heredadas del artesanado y se lanza a una sucesión de momentos grandiosos —fase primitivista, vena cezaniana, cubismo analítico, estallido de la forma homogénea, cubismo sintético, ensamblajes y *collages*— acumulando sus producciones en una dinámica desenfrenada. La primera obra que se beneficia de sus experiencias gosolianas, a partir del mes de agosto de 1906, es sin duda *Gertrude Stein* (1906), que ejecuta muy rápidamente, aplicando el recurso de la máscara sobre el rostro de la escritora (un recurso que había experimentado sobre el viejo Fontdevila). Así se suceden, entre otros, su «cuadro de exorcismo»[6] *Las señoritas de Aviñón* (1906-1907), el formidable *Autorretrato* (1907), que parece tallado a cuchilla, *Danza de los velos* (1907), *Tres mujeres* (1908), la suntuosa *Mujer con abanico* (1908), *Cabeza de mujer (Fernande)* (1909), y aún la serie de retratos de sus marchantes (1910), *Naturaleza muerta con silla trenzada* (1912), *Mujer en camisa sentada en un sillón* (1913), *El pintor y su modelo* (1914). Es un periodo tan prolífico, tan denso y tan revolucionario que ha llegado a ser considerado por algunos críticos como el único de toda la inmensa producción picassiana digno de ser estudiado. Bajo esta perspectiva se creó en Nueva York el Leonard A. Lauder Research Center, consagrado exclusivamente al periodo cubista y a cuatro artistas: Picasso, naturalmente, así como Braque, Léger y Gris.[7] En este contexto, la literatura consagrada al cubismo —que a menudo prioriza el estudio de las cuestiones formales— resulta abrumadora y vertiginosa. Desde hace unas semanas, en inestable equilibrio sobre las estanterías, se acumulan a mi alrededor los catálogos *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*; *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*; *Icônes de l’art moderne. La*

collection Chtchoukine; *Le Cubisme*, que en el curso de estos últimos años han derribado las barreras entre espacios culturales y lenguas, descubriendo ingentes cantidades de información completamente desconocida, relanzando las cuestiones desde una perspectiva global y acumulando nuevas miradas, nuevos archivos, iniciativas todas ellas transgresoras de las perspectivas nacionales. Aventurándose en el laberinto de las cuestiones estéticas a través de una mirada procedente del exterior, cartografiando las exposiciones de Picasso en otros países distintos de Francia, capturando todas estas múltiples facetas, contribuyen a enriquecer la historia de las mentalidades. Este recorrido por los años cubistas de Picasso ha tomado forma de una gran investigación decidida y caótica, con avances, periodos de interrogación estática y, en ocasiones, algunos retrocesos. Me salvó un *e-mail* que recibí el 9 de abril de 2019.

«*Dear Annie, Please join us on Tuesday, April 30, 10:30-11:30 am, for the launch of the Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art's Digital Archives Initiative*.» Unos días antes de recibir esta invitación, de paso en Nueva York, había tenido la ocasión de visitar el Leonard A. Lauder Center for Modern Art en el Metropolitan Museum (cuya primera realización ya me había causado admiración: las impecables biografías de coleccionistas del cubismo que pueden consultarse en línea) —unos despachos bien ordenados, una biblioteca, un puñado de investigadores, carteles colgados en las paredes…—. De regreso a París, y gracias a la magia de las «humanidades digitales», pude participar virtualmente en esta primera iniciativa. Así, haciendo malabarismos con el catálogo de la exposición dedicada a Picasso en la Moderne Galerie de Múnich (con el texto en alemán) y el cuaderno de notas de Kramář (en checo con traducción al inglés), me encuentro en Múnich, en febrero de 1913, descubriendo una a una las ciento catorce obras de Picasso enviadas por Kahnweiler, el marchante parisino, a Thannhauser, su primer corresponsal en Alemania, y comentadas una a una por el coleccionista

praguense Vincenc Kramář. Descubrir esta exposición a través de los ojos de Kramář y acceder a sus notas es todo un privilegio. Kramář, único coleccionista de cubismo que poseía una formación de historiador del arte de primer orden, fue un personaje atípico. Con la tesis doctoral que defendió en 1901 se convirtió en el heredero de sus tres prestigiosos maestros de la escuela de Viena —Aloïs Riegl, Franz Wickhoff y Heinrich Wölfflin—, procedentes también ellos de una impresionante genealogía. Estos tres sabios le enseñaron a «ver», a «cultivar la mirada» a partir de las formas en sí mismas, para analizar las condiciones artísticas de la creación artística antes de confrontarlas con la posición social del artista. Gracias a sus años vieneses en un periodo clave (a comienzos del siglo XX), Kramář pudo penetrar en el círculo cerrado de aquellos personajes míticos, aquellos historiadores del arte en lengua alemana que se movían en la encrucijada del Imperio austro-húngaro, el Imperio alemán y la Suiza germánica y para quienes la historia del arte, la disciplina reina, «se ofrece como una mediación natural para aprender a ver el mundo».[8] Enriquecieron las herramientas de su disciplina con la filosofía, la psicología, la etnología, la filología y la historia para alzarse hasta el rango de sabios supremos. Al historiador del arte, afirman, se le exige todo a la vez, «la cultura universal como fundamento»[9] y la capacidad «de observar y abarcar los fenómenos del presente».[10]

Kramář se interesa por Picasso desde su primer viaje a París, donde pasa todo el mes de octubre de 1910. «París es una maravilla con la que nada puede compararse y me siento en ella como en casa», le confiesa a su prometida el viajero inveterado que ya ha recorrido los museos de Roma, Berlín, Londres, Venecia, Florencia y Múnich. Visita sistemáticamente el Louvre, el Luxembourg, el Petit Palais, la colección Moreau-Nélaton, la donación Thomy-Thiéry e incluso el Panteón, donde contempla decepcionado las decoraciones de Puvis de Chavannes, «demasiado anémicas, incluso académicas, para quienes llevamos a Gauguin en el corazón».[11] Y después, este hombre meticuloso de aspecto

más que convencional, con su cuidado bigote, su pajarita y su terno impecable, se lanza a un recorrido completo de las galerías de arte: Bernheim-Jeune, Durand-Ruel, Berthe Weill, Kahnweiler, Georges Petit, Vollard… Y es precisamente en la galería de Ambroise Vollard donde Kramář descubre a quien se convertirá en su artista favorito. «Picasso, un gran lienzo. Suntuoso. (1902?) cercano a Matisse», escribe.

Al día siguiente, electrizado, le confiesa a su hermano: «Estos últimos días les he dedicado todo mi tiempo a los galeristas y jamás habría soñado todo lo que he visto como arte moderno. El de ayer fue uno de los días más intensos. Después ni siquiera pude dormir».[12] El 20 de octubre, en la galería de Clovis Sagot, Kramář adquiere sus dos primeros Picasso: un grabado, *Los amantes* (100 francos), y el dibujo de una cabeza, verosímilmente hecho en Gósol (50 francos). Cinco días después, en Kahnweiler, adquiere un ejemplar de *L'Enchanteur pourrissant* de Apollinaire, ilustrado por Derain. El 28 de abril de 1911, de regreso a París, se precipita a la galería Kahnweiler, en la Rue Vignon, obsesionado por Picasso, específicamente por sus años de ruptura, de aceleración y, como de costumbre, llena su cuaderno de notas. Está el 1907, «año decisivo» en el curso del cual, por una «síntesis condicionada y forzosa», Picasso «casi sin previo aviso […] se apasiona por la Nueva Caledonia, la Nueva Guinea, la isla de Pascua, las islas Marquesas».[13] Está el año 1909, con la «transición hacia su último periodo, pero todavía despacio […]. Siempre naturalezas muertas de colorido delicado. Pero sobre todo figuras de aristas vivas. Principio de cristales. También gris, verde. Armonía cromática fría». También está el año 1910, que entiende como una «continuación de la evolución. Cristales y gris, a veces azul. De ahora en adelante, también, composiciones puramente lineales y cristalinas». Y por fin el año 1911, que le ofrece al visitante la evidencia de un «nuevo progreso, por decirlo así, [de un] nuevo periodo —líneas, planos, cristales, armonías sobre todo gris, negro y castaño—». El 22 de mayo, en una subasta en el

Hôtel Drouot, Kramář sucumbe ante un *gouache* de Picasso, *Arlequín* (275 francos) y cuatro días más tarde adquiere, en la galería Vollard, la escultura *Cabeza de mujer (Fernande)* de 1909 (600 francos), alternando los periodos, alternando los soportes, pero obsesionado por la idea de poseer una colección que muestre la evolución completa del artista.

¿Habrán comprendido ya los interlocutores parisinos de Kramář que detrás del coleccionista hay un experto, un historiador del arte y futuro teórico del cubismo? De hecho, Kahnweiler se desvive para ayudarle a ver los Greco que Zuloaga tiene ocultos en su colección particular. «Querido amigo —le escribe el marchante a Picasso—, le escribo de parte del doctor Kramář para pedirle un favor. […] ¿Sabe usted si Zuloaga está en París, y si es así, podría escribirle una nota solicitándole permiso para que el doctor K. fuera a ver su colección? Gracias anticipadas de parte de Kramář y mías. Saludos. K.» Picasso toma asiento inmediatamente y le dirige una petición a su compatriota con su bella caligrafía: «Amigo Zuloaga, Quiere Usted enseñarle sus Grecos al senyor K de Viena que le presento que ha hecho casi el viaje para verlos […]. Gracias, Maestro y mande a su amigo Picasso, 27 Mayo 1911».[14] El 30 de mayo Kramář se encuentra en el número 54 de la Rue Caulaincourt, en el taller de Zuloaga, a punto de penetrar en esta colección particular de pinturas de El Greco. En su bolsillo lleva la nota, preciosa llave maestra, que le ha remitido Kahnweiler de parte de Picasso: «Zuloaga está en París. Picasso le aconseja presentarse con esta carta mañana a mediodía, es la hora en que será más probable encontrarlo». ¿Será como resultado de la gratitud del galerista hacia su cliente?

A partir de este momento, las cosas se aceleran: Kahnweiler le envía a Kramář las fotografías de los cuadros apenas salidos del taller. Kramář, completamente enganchado, le expresa su deseo de adquirir *Mujer con mandolina*, pero ya está vendida. El marchante le propone una naturaleza muerta, *El vaso* («es un género que usted todavía no tiene»), y dos grandes cuadros recientes, pintados en Ceret el verano anterior: *Hombre con clarinete* y

El poeta… Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1911, los tres hombres, el artista, el coleccionista y el marchante, negocian intensamente. Cuando a finales de noviembre Kramář regresa a París, su frenesí aumenta de ritmo: «Las cosas más antiguas de Picasso ya están vendidas —le escribe a su mujer—. Por el contrario, todo lo que ha hecho este año está disponible. Ya he escogido tres. Ayer hablé con Picasso y Vlaminck.»[15]

Y como si temiese perderse algo, Kramář continúa recorriendo la ciudad de arriba abajo hasta confesarse «agotado» y «muerto de cansancio». Los marchantes lo tienen en vilo, la visitas al artista lo excitan y el descubrimiento de las colecciones particulares (como la de los Stein, naturalmente) lo estimulan. Lo fascina hasta la obsesión aquella obra que se despliega ante sus ojos; Kramář la escruta tanto como puede; compra todo lo que puede: «He comprado piezas únicas como el retrato de Picasso de 1907. Me llevo en total unos diez cuadros […]. El domingo a las 11 voy a casa de Picasso, al que veo cada tarde».[16] Solo el 8 de diciembre de 1911 el coleccionista se deja en las galerías de Kahnweiler y Vollard casi siete mil francos por ocho cuadros de Picasso, producidos en esos años que le fascinan tanto, entre 1907 y 1911.

Pero será en la mañana del 30 de abril de 1912, en el taller de la Rue Ravignan, cuando se produzca una revelación suplementaria para Kramář. Durante una nueva visita al santuario tiene el privilegio de descubrir, aún caliente, una nueva ruptura estética y ser el primero en admirar algunas obras mayores todavía sin terminar, como *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, el primer *collage* de Picasso —«Sobre una mesa recubierta de linóleo, en primer plano, un vaso con un contenido gris-anaranjado, un hermoso vaso de cristal tallado, pesado, magníficamente analizado, complejo»—, o como *Bodegón con violín*, que describe en tres prolijas hojas —«ejecutado muy deprisa, como *Mandolinista* de 1910. Infinitamente rico. En ningún otro lugar seguramente está tan cerca de Ingres»—.[17] Admitido a partir de ahora en la intimidad creadora de su

artista favorito, Kramář queda deslumbrado por grandes cuadros anteriores como *Dos mujeres en un bar* —«igual que montañas erosionadas por la vida y el destino»—, *El acróbata de la bola, Conductor de caballo, desnudo* —«cuadro ingenuo puro, de un candor infinito»—,[18] extensamente descritos en sus notas, como si quisiera retenerlos.

El 5 de mayo de 1912 Kramář se detiene en Sorgues, donde Picasso trabaja, y se produce lo que debía producirse: ahora es el artista quien, seducido por la pasión y la erudición de su coleccionista, desea su mirada, busca su asentimiento, se esfuerza por seguir conquistándolo, seduciéndolo. El 3 de julio Picasso se dirige con inquietud a Kahnweiler: «Me dice que Kramář ha cogido cosas recientes hechas con Ripolin. Me intriga saber cuáles (y no es mala idea seguir conservando *El poeta*)».[19] El coleccionista se ha convertido, para el pintor y el marchante, en un elemento tan ineludible del mecanismo de creación que, en cuanto Kramář anda por ahí, Picasso lo menciona sin cesar. «Kramář está aquí. ¿Han llegado los cuadros de Ceret?», escribe urgentemente el 29 de junio desde Ceret, donde ha recibido la visita de Kramář: «Si no es así voy a escribirle a Manolo para regañarlo. Le dije que los mandara enseguida, no habría estado nada mal que se los hubiese podido enseñar al Kramář».

En verano de 1912, entre París y Sorgues, se produce un pequeño drama en el seno del trío artista-marchante-coleccionista: Picasso teme perder *El poeta* (que el marchante ha dejado escapar), pero quiere a toda costa que «el Kramář» conozca sus «cosas recientes pintadas con Ripolin». En diciembre de 1912, ya definitivamente enganchado, Kramář se plantea escribir un artículo sobre el «arte nuevo» y Kahnweiler lo bombardea con recortes de prensa sobre su artista favorito. «Será el primer texto sobre Picasso escrito por alguien competente que sabe de qué habla [...]. Espero que el texto se publique traducido en revistas francesas o alemanas o italianas, porque me gustaría mucho leerlo.»[20] Pero dejemos a Picasso en Sorgues con Éva, su nueva compañera, viviendo uno de los

periodos personales y profesionales más eufóricos de su vida.

En la primavera de 1913, el imperturbable analista Kramář se ha precipitado a Múnich, con ocasión de la exposición de la galería Thannhauser a la que nos referíamos al comienzo de este capítulo, para admirar el conjunto de las ciento catorce obras de artista, que tan bien conoce, en su primera presentación cronológica completa.[21] En poco más de dos años, desde su primer viaje a París (octubre de 1910), Vincenc Kramář ha desplegado un extraordinario esfuerzo para identificar y seguir los desarrollos de Picasso en su periodo más audaz y más difícil. Y si al descubrir en Múnich la *Cabeza de mujer* (1908) con tal entusiasmo —«¡Obra profundamente escultórica!», anotó—, Kramář es capaz de afinar hasta tal punto su concepción de la dinámica evolutiva de Picasso, ¿no será este un resultado del diálogo estético sobre el pintor que ha mantenido el galerista Daniel-Henry Kahnweiler con sus interlocutores?

Este diálogo, concebido por el marchante como un engranaje esencial de su misión al servicio de los artistas, se ajusta perfectamente con los planteamientos de Kramář. No debe sorprendernos: Kramář y Kahnweiler, ahora lo veremos, funcionan con las mismas referencias, los mismos códigos, los mismos reflejos, los mismos horizontes culturales.

CAPÍTULO 17

El misterio de la Rue Vignon… Daniel-Henry Kahnweiler

No conozco en París ni marchantes, ni aficionados, ni pintores, ni críticos.[1]

DANIEL-HENRY KAHNWEILER

Dejemos a nuestro trío mágico entregado a sus pasiones del verano de 1912 —el coleccionista, sus deseos sin límites; el artista, sus pulsiones de poder; el marchante su necesidad de controlar— y volvamos sobre los primeros pasos de Kahnweiler en París. «El marchante Eugène Druet acababa de instalarse en la Rue Royale […]. En esta misma zona encontré una tiendecita, en el número 28 de la Rue Vignon. Estaba ocupada por un sastre polaco. Los negocios no le debían ir demasiado bien. No esperaba otra cosa que cedérmela. Estoy convencido de que estaba encantado con la posibilidad de timarme, porque me la alquilaba por 2.400 francos anuales y a él solo le costaba 1.800 […]. Hice venir a un tapicero que intentó robarme, porque me veía como a un niño […]. Puso, como le pedí, una arpillera en las paredes. Reparamos superficialmente el techo. […]. Y un buen día […] subí la persiana metálica, contraté a un muchachito, Georges, que era un poco retrasado, y abrí el negocio.»

París, 22 de febrero de 1907. Un artesano polaco que intenta «timarle», un tapicero que intenta «robarle», una minúscula tiendecita de dieciséis metros cuadrados

aprisionada detrás de la plaza de la Madeleine, con las paredes cubiertas apresuradamente con arpillera, solo para tapar la miseria —¿podemos imaginar algo de más baja categoría?— y como colofón, el contrato de un «retrasado» como único asistente. Estas son las penosas condiciones que presiden, según su propia confesión, el nacimiento profesional de uno de los más grandes marchantes del siglo XX, en el transcurso de una de las revoluciones estéticas más radicales de la historia.

La evolución de su aventura, igualmente desoladora, está en concordancia. «No conocía a nadie, de París solo conocía a la gente que había tratado cuando trabajaba en la Bolsa [dos años antes]. Conocía a uno o dos comerciantes de grabados a los que les compraba estampas»,[2] reconoce Kahnweiler, que se describe como un intruso en el pequeño mundo de las galerías parisinas. No se puede hablar más claro. Apenas arranca el relato de Kahnweiler, el galerista evoca sus descubrimientos estéticos: «Había visitado cada año el Salon des Indépendants, que era entonces el único vivero del arte moderno y donde todo el mundo, a excepción de Picasso, había expuesto».[3] El 21 de marzo, es decir, una semana después de haber «subido la persiana» por primera vez, Kahnweiler, muy atento al periodo fauvista que se estaba desarrollando desde hacía dos años, adquiere algunas telas de Derain, como *El malecón de l’Estaque*, y de Vlaminck.

Desde el principio, en efecto, Kahnweiler llama la atención de sus interlocutores por la precisión, el rigor, la organización sistemática y la seriedad de su trabajo. ¡Qué diferencia con Vollard, el viejo marchante de la boina, nacido en la Réunion, tan desconcertante, con sus somnolencias, sus cambios bruscos de humor y su extraño local de la Rue Laffitte! Vollard reina allí en medio de «una auténtica leonera en la que se amontonan los cuadros de los pintores contemporáneos» y acumula «de cualquier manera, por el suelo, apilados, sin marco, un *stock* de cuadros comprados a los artistas en grandes cantidades». Ambroise Vollard se había convertido en una auténtica institución

parisina, con sus magníficas cenas bien regadas en su sótano y la posibilidad de contemplar fugazmente algunos de los tesoros de su almacén si se dignaba a abrir su famoso «cuartito», en el que se apilaban las telas de Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Degas, Manet, Renoir… Incluso si, como decía Picasso, «era muy propenso a callarse las cosas […] sabía rodear a sus cuadros de un aura de misterio para subirles el precio […] los guardaba escondidos detrás de un tabique, al fondo de su tienda, y no dejaba que nadie fisgoneara por allí».[4] Así pues, frente a la auténtica cueva de Alí Babá rebosante de tesoros que representaba Vollard, Kahnweiler llegaba como un impecable mecanismo de precisión dispuesto a la acción.

La continuación transcurre de manera muy fluida y natural: tras los primeros artistas descubiertos en el Salon des Indépendants (donde Picasso, ya lo vimos, no expone), Kahnweiler solo tiene que dejar que las cosas pasen por sí solas. Puesto que es Picasso en persona, escoltado por Vollard (a quien lo han avisado los artistas), quien va en su busca. Escuchemos una vez más el relato del joven galerista llegado de Stuttgart: «Un buen día, yo estaba en mi tiendecita cuando entró un joven que me llamó la atención. Tenía el cabello color ala de cuervo. Era bajo, fornido, iba mal vestido […] pero tenía unos ojos que me parecieron magníficos […]. Se puso a mirar los cuadros sin decir nada, dio la vuelta a la tiendecita […] y se marchó. Al día siguiente lo vi volver en un coche de punto con […] un señor barbudo, más bien gordo. Visitaron la galería, también sin abrir la boca, y se marcharon».[5] ¿A cuento de qué esta visita del pintor de cabellos de cuervo y ojos magníficos? ¿Por qué tanta curiosidad, tanta impaciencia por descubrir al marchante que se interesa por los jóvenes artistas? Reciente de su vuelta de Gósol y seguro de su nuevo poder como artista, Picasso continúa con ferocidad sus investigaciones experimentales en su taller de la Rue Ravignan para ponerse a la cabeza de la vanguardia, el único lugar al que aspira, es una historia que ya conocemos. Sin embargo, lo que no conocemos tanto es que al mismo

tiempo, como un estratega activo, con todas las antenas desplegadas, Picasso explora la ciudad en busca de un marchante a su medida —un tenor en busca de su director de orquesta—. Así, avisado por Ambroise Vollard, el «viejo jabalí»[6] de la Rue Laffitte, aparece de improviso dos veces en la pequeña galería de la Rue Vignon, sin presentación previa, dirigiendo su radar a Kahnweiler, primero solo, y la segunda vez escoltado por el propio Vollard.[7]

Lo que resulta todavía más curioso es que, por su parte, Kahnweiler tiene conocimiento, a través de Wilhelm Uhde —un historiador del arte, coleccionista, galerista aficionado, nacido en Prusia Oriental y uno de sus primeros contactos en París, donde también ha emigrado en 1904—, de la existencia de un «extraño cuadro en el que está trabajando el pintor Picasso» (se trata de *Las señoritas de Aviñón*, del que tendremos ocasión de volver a hablar). Kahnweiler solo conoce de Picasso las obras que ha visto en las galerías de Sagot y Vollard. Intrigado, y actuando muy profesionalmente, Kahnweiler se presenta en la Rue Ravignan. «Llamé a la puerta; me abrió un joven sin pantalones, vestido con una camisa abierta hasta la cintura, me tendió la mano y me hizo pasar —explica—. Era el joven que había venido unos días antes, y el señor mayor que le acompañaba era Vollard.» Años más tarde, Kahnweiler insistirá en «el heroísmo increíble de un hombre como Picasso, que en aquella época vivía en una soledad moral espantosa, porque ninguno de sus amigos pintores lo había seguido. El cuadro que había pintado les parecía a todos algo demencial o monstruoso».[8] Al describir la potencia de esta tela misteriosa que poca gente conoce, que poca gente aprecia, Kahnweiler describe esta experiencia como una epifanía. ¿Cómo pudo un galerista tan joven ser el pionero en interpretar las intenciones de Picasso?

Desde hace unas semanas, vivo rodeada de mapas geográficos, evaluando la extensión del Imperio alemán, el Imperio austro-húngaro, el Imperio ruso y la Suiza germánica antes de la Primera Guerra Mundial, para

hacerme una idea de la amplitud de este territorio oriental (frente del Este) al que Kahnweiler, entre 1911 y 1914, con un ritmo cada vez más intenso, en un espacio cada vez más vasto —Fráncfort, Múnich, Düsseldorf, Colonia, Berlín, Leipzig, Viena, Budapest, Praga, Moscú, San Petersburgo—[9] y con la ayuda de su red de «galerías satélite»[10] —Otto Feldmann (Berlín), Alfred Flechtheim (Düsseldorf y Berlín), Hans Goltz (Múnich), Simon Meller (Budapest), Francis Gerard Prange (Londres), Emil Richter (Dresde), Ludwig Schames (Fráncfort), Alfred Stieglitz (Nueva York), Gottfried Tanner (Zúrich), Heinrich y Justin K. Thannhauser (Múnich), Paul Cassirer (Berlín), Hugo Miethke (Viena)— pudo enviar la obra de Picasso (y otros) a medida que los cuadros y las esculturas salían del taller del artista.

Desde hace unas semanas, le doy vueltas al misterio de la Rue Vignon: ¿cómo es posible que una minúscula galería parisina de dieciséis metros cuadrados, arrinconada detrás de la iglesia de la Madeleine, en la que un aprendiz de marchante se instala en aquellas condiciones, llegue a convertirse, en solo siete años, en el único trampolín para la conquista de un territorio de veintiocho millones de kilómetros cuadrados de fronteras estimulantes y ampliables? ¿Cómo puede un joven principiante, llegado de Stuttgart, iniciar desde la nada un auténtico diálogo entre los artistas parisinos y el conjunto de críticos, historiadores del arte, marchantes, coleccionistas y directores de museos extranjeros, compitiendo con los dos marchantes de arte más innovadores de la época, Durand-Ruel y Vollard, y con las galerías de Clovis Sagot y Berthe Weill? ¿Cómo diablos desarrolló en tan poco tiempo «su paciencia de joven-anciano sabio»[11] para efectuar ese impresionante cambio estético en las colecciones, las galerías y los museos del mundo occidental?

Desde hace unas semanas, le doy vueltas al personaje de Daniel-Henry Kahnweiler. Sin embargo, y al contrario de lo que ocurre con la abundante literatura que encontramos sobre el cubismo, sobre este galerista disponemos de una

documentación que adolece de una inusual pobreza. A partir de la exposición de Isabelle Monod-Fontaine en el Centre Pompidou en 1984, de la biografía de Pierre Assouline en 1988, de los textos de Werner Spies y de Yve-Alain Bois, han sido muy pocas las aportaciones nuevas al personaje, y así el galerista —cuyos archivos son de difícil acceso— ha llegado a adquirir una dimensión mítica. Tras su rostro impasible de orejas prominentes, bajo su casco de cabellos negros que pronto se convertirá en una calvicie total, Kahnweiler me resulta todavía insondable. Tanto a través de sus fotografías como de sus declaraciones, su vida me resulta llana, simple, banal incluso. Pero ¿por qué el hombre que fue la piedra angular de la catedral del cubismo —y cuyo impacto en el mundo entero fue considerable— se nos aparece, extrañamente, como un hombre sin pasado? Aun así, cuantas más vueltas le doy al personaje de Kahnweiler más me asombran sus innumerables recursos y sus múltiples identidades, las cuales esconden verdades que hay que intentar desentrañar con paciencia.

«Tenía la ambición de ser director de orquesta […] pero renuncié a ella —le explica a Francis Crémieux—. Creo que, en el fondo, sentía la misma necesidad que me llevó a ser marchante de cuadros: la conciencia de ser no un creador, sino más bien, cómo expresarlo, de un intermediario en un sentido relativamente noble.»12 Saboreemos por unos instantes esta extraña concordancia de la metáfora musical —un tenor en busca de su director de orquesta/un director de orquesta en busca de sus instrumentistas— antes de examinar esta vocación de mediador. «He encontrado en la pintura la posibilidad de ayudar a quienes consideraba como grandes pintores, de ser el intermediario entre ellos y el público […] si el oficio de marchante de cuadros tiene una justificación moral, solo puede ser esta.» ¿A qué podemos atribuir este heroísmo precoz por los pintores parisinos en un joven erudito burgués procedente de Alemania? «En la escuela municipal debía de existir un cierto antisemitismo —recuerda

escuetamente—. Yo era un niño judío en un medio que era exclusivamente protestante [...]. Me veo a mí mismo caminando un día por la calle, seguido por una banda de golfillos de mi edad que me gritan: *“Judenbub!”*, que significa “¡Niño judío!”.» Esta incomodidad del *Judenbub*, esta injuria presentada como banal, coexiste con otra imagen, la de un estudiante de secundaria con una capacidad intelectual evidente, respetado por sus compañeros de clase. «No he conocido nada parecido al instituto [...]. Allí era una especie de cabecilla, estaba muy bien considerado por mis compañeros, me dispensaban su afecto y en algún caso incluso me admiraban.»13 En el momento en que la capital de Baden-Wurtemberg de finales del siglo XIX se convierte en el crisol de la incipiente industria del automóvil gracias a ingenieros locales, como Karl Benz, Robert Bosch, Gottlieb Daimler y Wilhelm Maybach,14 que registran una patente tras otra, el joven Daniel-Henry Kahnweiler, definido por la mirada del otro, se mueve entre el estatus estigmatizador de *Judenbub* y el halagador de *líder*: ¿a qué debemos atenernos? Me lo aclara uno de los dosieres que contienen unas fotografías de Kahnweiler cuando era niño. En ellas descubrimos el deseo de *Sittlichkeit*15 —la respetabilidad social— que persiguen sus padres, «gente de la buena burguesía local», ya sea en la foto del adorable chiquitín de mejillas regordetas cubierto por un gorrito con una borla o, más adelante, en la del muchacho ataviado con una gorra militar, una camiseta de marinero, polainas y botines de charol que posa junto a una bicicleta —el *Judenbob* y el *líder*.

Con sus heridas y sus riquezas, sus cicatrices y sus grandezas, Kahnweiler detenta un patrimonio simbólico invisible —pero complejo y considerable—: el de los judíos alemanes. Es el patrimonio que llevan con ellos, desde hace dos siglos —comenzando por Moses Mendelssohn, luego Heinrich Heine y, más tarde, Aby Warburg—, numerosos intelectuales que encontraron su vocación en el rol de mediadores. Mas esta genealogía de los judíos alemanes establece un diálogo con el contexto protestante. «Ahora me

digo con frecuencia que, a fin de cuentas, mis profesores de Stuttgart ejercieron sobre mí una gran influencia, y que mi espíritu es protestante [...]. Según Fichte, tenemos que alcanzar la identidad con nosotros mismos; no está mal. No me escondo, insisto, de lo que este ideal tiene de prusiano, mas creo que, en el momento actual, es el único posible.»16 En 1932, en una conversación privada con Michel Leiris, su yerno, Kahnweiler consiente en sincerarse un poco más. Así avanza el destino de los judíos alemanes hace ya varias generaciones: gracias a la educación rigurosa o, *más bien*, gracias a esta formación progresiva del individuo —la tradicional *Bildung* luterana— que reciben en las escuelas, los institutos y las universidades, se desarrollan *como burgueses alemanes*. Sin embargo, la mayoría de las veces no comparten su respetabilidad social —la *Sittlichkeit*— y no viven *con ellos*. Zarandeados en un mundo tejido por mil contradicciones, dotados de un patrimonio ambivalente y a pesar de los encuentros episódicos o las amistades nacidas en los bancos de la escuela, los judíos alemanes viven *entre ellos*.

Daniel-Henry Kahnweiler es, pues, un ciudadano alemán de confesión judía —*deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*— que duda según las épocas, como sus correligionarios, entre el sentimiento de vivir una fuerte «simbiosis judeo-alemana» y el de ser víctima de «una alianza edificada sobre el fraude»,17 puesto que, según las palabras de Gershom Scholem, «el diálogo nunca se ha producido: cuando los judíos hablaban a los alemanes, se hablaban a sí mismos». La figura del mediador será una suerte de salvación para escapar del dilema infernal con el que están confrontados —mediador como Mendelssohn en el siglo XVIII, mediador como Heinrich Heine en el XIX, mediadores como Aby Warburg y Daniel-Henry Kahnweiler en el siglo XX— en esa sociedad alemana en la que no tienen espacio propio y se sienten únicamente tolerados, ciudadanos de segunda clase, obligados a encontrar un espacio diferente y ficticio en el que desarrollarse.

En ese extraño no *man's land*, los judíos alemanes a

menudo ven París como «la capital del mundo», y Francia como el país que concedió a los judíos la ciudadanía francesa (1790) al inicio de la Revolución, casi un siglo antes de obtener la igualdad de derechos civiles en Alemania (1871). Kahnweiler, como fue el caso para Heine siete décadas antes, también adquirirá la lengua francesa desde la infancia. «Siempre tuvimos institutrices francesas —explica—, y yo hablaba francés, sí.»18 Esta tradición estaba fuertemente implantada entre las familias judías alemanas, para quienes contratar institutrices del otro lado del Rin representaba una suerte de «salvación a través de la utopía francesa» —como un viático, una protección— que se sentían obligadas a ofrecer a sus hijos.

Si nos fijamos bien, nos daremos cuenta de que el joven Kahnweiler, que se casa muy joven (en 1904, a los veinte años) con una joven francesa, también ha escogido escapar a la presión de esta dinastía familiar que se reproduce, de pueblo en pueblo y de siglo en siglo, a través de alianzas matrimoniales rigurosamente intraconfesionales, en una opresiva endogamia. Los Manasse-Kahnweiler, los Neumann, los Herztfeld, los Fränckel, los Josephthal, los Goldscheider… familias extendidas por Renania, Baden-Wurtemberg, Franconia y el norte de Baviera, en un cuadrilátero delimitado por Fráncfort, Baden-Baden, Bayreuth y Múnich.19 Si bien vivían en este territorio desde la Edad Media bajo la prohibición de poseer tierras, y a pesar de las persecuciones y los pogromos constantes, muchas de estas familias conocieron notables ascensos sociales gracias a sus dotes para los negocios de exportación e importación de productos coloniales, comenzando por el café, e incluso metales preciosos, como el oro. Este fue el caso del «tío Sigmund», Sigmund Neumann, uno de los tres hermanos mayores de su madre, que hizo fortuna con la importación de oro de Sudáfrica —a través de la Kimberley Diamond Mining Company— antes de casarse con la hija de un banquero de Alejandría y fundar en Londres, en 1910, su propio banco: Neumann, Luebeck & Co. «Un gran hombre

de negocios» (según su sobrino) que le proporcionará al joven Kahnweiler su primer apoyo financiero: esos mágicos 22.000 francos que harán posible el alquiler del local de la Rue Vignon, el tapizado de arpillera, la contratación de Georges el simplón y la compra de los primeros cuadros. Pero volvamos por un momento al relato de Kahnweiler, que recuerda, de su propia genealogía, a un modelo de próspero hombre de negocios muy diferente, el de Joseph Goldscheider, que se hacía llamar «el tío amico». Un tío abuelo materno original, intelectual libertario, de ideas extravagantes y gran caminador, esencial en la formación del joven Daniel-Henry. «Era el tipo propio de la Revolución del 48, un hombre apasionado por la libertad, por la literatura, la música, el teatro y las actrices —explica el sobrino—. Un hombre verdaderamente curioso, también escribió algunas cosas [...]. Cuando era joven me paseaba mucho con él.»[20]

Es el momento de referirnos al heterodoxo esfuerzo intelectual de quien se nos presenta una vez más de manera atípica —«Soy un puritano, ¡qué le vamos a hacer!»— y que desde su primera estancia en París en 1902, cuando realizó unas prácticas con un agente de cambio, le da libre curso a su pasión por el teatro —se abona al teatro de l'Oeuvre y ve todos los montajes modernistas de Lugné-Poe—, por la música —fanático de Debussy, asiste a (casi) todas las representaciones de *Pelléas et Mélisande*, ¡hasta en dieciséis ocasiones! —,[21] por la política —participa en una manifestación frente a la tumba de Zola, en el cementerio de Montparnasse—, por la literatura —devora a Goethe, Hölderlin, Novalis y Nietzsche—, por la pintura —hace novillos a diario, saltándose la Bolsa en cuanto se le presenta la ocasión para correr al Louvre, al Salon d'Automne, al Salon des Indépendants— y por los viajes —todos los domingos coge el tren para visitar las catedrales y los castillos de Francia.

Pero aún hay algo más. Al igual que Kramář, Kahnweiler se ha formado durante la edad de oro de los historiadores del arte en lengua alemana, que a lo largo del

siglo XIX se convirtieron en los emisarios de una nueva visión del mundo, esforzándose por «reunir las producciones artísticas de la humanidad en una especie de historia universal que integraba los tiempos más remotos y los pueblos más lejanos».[22] Basta con mirar el mapa del Imperio alemán para descubrir el florecimiento de ciudades, para señalar «las virtudes del policentrismo del espacio germánico».[23] Son hombres sabios, curiosos, vivaces, abiertos y perspicaces, a caballo entre diversas culturas y disciplinas: Aby Warburg es «*Amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'anima Fiorentino*»;[24] Anton Springer navega entre Checoslovaquia, Austria y Alemania, exactamente como Hubert Janutschek; Julius von Schlosser es austro-italiano, de Viena, mediador entre el mundo germanófono e Italia; Giovanni Morelli es un médico que lo define como «italiano en el alma y alemán por los estudios»; en cuanto a Julius Meier-Graefe, que considera «*Kunst als höchste Freude*», «el arte como valor supremo», es rumano.

Estos historiadores del arte son en su mayoría protestantes, a menudo hijos o nietos de pastores luteranos, como Jacob Burckhardt, Carl Justi, Franz Theodor Kugler, Giovanni Morelli o Friedrich von Schlegel. Y la relación de su religión con el arte («no se representa a Dios»), el lugar que ocupa en ella el Antiguo Testamento, predispone a un acercamiento rigurosamente distinto que el de los países católicos. Pero ¿qué significa la elección de la historia del arte o el mundo del arte para los judíos alemanes? Buscan proyectarse en una carrera que está en los límites de muchas especialidades, en un mundo impregnado por una dimensión de lo sagrado. Adolph Goldschmidt, Carl Einstein, Max Raphael, Aby Warburg —judíos, a menudo hijos o nietos de rabinos o de cantores— pertenecen a este grupo. A partir de esta óptica se convierten en historiadores del arte, y el recorrido de Kahnweiler participa del mismo movimiento. Son «los pintores [quienes] *crean* el universo visual de la humanidad»,[25] dirá Kahnweiler por su parte, y en plena coincidencia con ellos, toda vez que subraya su pasión por Rembrandt, el maestro de Ámsterdam del siglo

XVII, el pintor protestante por excelencia. «Había leído bastantes libros serios sobre la pintura antigua —explica Kahnweiler—, pero esta literatura no podía servirme de guía estética. Me servía de guía histórica, científica, sin duda, pero desde el punto de vista estético tenía que apañármelas yo solo.26 [...]. Lo que entonces me parecía de primera magnitud [...] hoy me lo sigue pareciendo, especialmente Rembrandt. La *Betsabé* de Rembrandt que se conserva en el Louvre me parece uno de los cuadros más bellos del mundo, tanto hoy como entonces.»27

Con esta genealogía, sensiblemente más complicada e infinitamente más alambicada que la de Candide en París, nos hallamos pues, en 1907, ante una historia completamente diferente. La trayectoria de Kahnweiler va a entrecruzarse, durante algunos años, con la de otro «extranjero» convertido recientemente, y a fuerza de demostrar su tenacidad en el laberinto parisino, en uno de los actores mayores de la escena artística. Lo descubriremos en las páginas siguientes, respetando las propias metáforas interiores de estos dos singulares personajes. ¡Que empiece la historia de Kahnweiler como director de orquesta y Picasso como tenor! Por el momento, regresemos al Bateau-Lavoir. Porque se trata de conocer, con toda su magia, el esplendor de los años 1907-1914, esos siete años en el curso de los cuales un joven marchante llegado del extranjero —puro producto de otra cultura y enamorado de Francia— pudo cumplir su *misión* para inventar, a su vez, su propio espacio en los intersticios de la sociedad parisina, antes de ser atrapado por la Francia de las instituciones y por la sanción de la xenofobia oficial.

CAPÍTULO
18
Regreso al Bateau-Lavoir

> Un agente de paisano exhibió un carnet de la Prefectura [...] ordenó a Picasso que lo siguiera para comparecer ante el juez de instrucción. Picasso, temblando, se vistió a toda prisa [...] estaba muerto de miedo.[1]
>
> FERNANDE OLIVIER

Habíamos dejado a Picasso en agosto de 1906, a su regreso de Gósol, poseído por su nueva energía, con su descubrimiento del recurso de la máscara para *Gertrude Stein*. Pero si desde ese momento trabaja a pleno rendimiento para lanzarse a un proyecto nuevo y de un alcance sin precedentes, para producir un cuadro clave en la construcción del cubismo, para iniciar una revolución pictórica, sus problemas están lejos de haber terminado. El revés del tapiz va a descubrir una situación que, tanto por parte de su familia como por parte de la policía, será rica en peripecias una vez más. ¿Cómo se enteró el pintor de que, para sorpresa general, el ministro de Interior Georges Clemenceau había nombrado jefe superior de la Sûreté Générale al policía Célestin Hennion? Era un «funcionario de carrera, laborioso y diligente»,[2] encargado de crear el servicio de información general y de control de extranjeros, con las famosas «Brigades du Tigre» (doce brigadas regionales de Policía móvil) —«la única Policía posible en una democracia»—[3] para vigilar la circulación «de los

nómadas, los gitanos y los saltimbanquis».

En aquella época Picasso está trabajando para imponer su propia voz, explorando todos los campos posibles. En marzo de 1907, en el Salon des Indépendants, se queda petrificado frente al cuadro *Un azul (recuerdo de Biskra)* de Matisse, con sus trazos, sus muslos poderosos, deformados, y observa atentamente las *Bañistas* de Derain, con sus tres cuerpos esculturales, misteriosos y geométricos sobre fondo azul. En aquel mismo periodo, tras numerosas cartas cargadas de reproches, rabia, frustración, tristeza y órdenes, María Picasso y López se muestra inesperadamente exultante: «Mi querido hijo Pablo: acabo de recibir tu carta y me alegro en el alma que estés bueno y con proyectos de hacer un cuadro grande…».[4] Si bien no les ha mencionado las dimensiones extraordinarias del cuadro (que más adelante conoceremos con el título de *Las señoritas de Aviñón*) resulta interesante que Picasso haya anunciado a su familia la empresa colosal a la que se ha lanzado. «Aunque esto sea exagerado me parece que lo haces mejor que todos»,[5] le confesará su madre adoratriz, algunos meses más tarde.

Apollinaire intervendrá a su manera para apoyar la empresa magistral en torno a este «cuadro grande». Ejercerá de intermediario para que Picasso-El Pájaro de Benín pueda alimentar su pasión por el arte *primitivo*, ayudándolo a adquirir «dos piedras esculpidas de época hispano-romana, una cabeza de hombre de cabello corto, dispuesto en mechones, y una cabeza de mujer tocada con un velo y con las orejas cubiertas por unas pequeñas trenzas recogidas en círculos», dos «cabezas ibéricas» muy parecidas, precisamente, a las que Picasso había admirado en la sala número 7 del Louvre. Los dos amigos pronto se verán enredados a su pesar en un episodio rocambolesco, extremadamente peligroso en aquellos años tan difíciles para unos extranjeros. Quien los arrastra a este trance apurado es un tercer personaje, el «secretario» de Apollinaire, llamado Géry-Pieret —un delincuente que el poeta ha contratado poco tiempo antes, movido por la

compasión, como «secretario-hombre para todo»—. ¿Podemos imaginar una situación más abracadabrante que esta? Un Picasso obsesionado por sus investigaciones y la conquista de la novedad; un Apollinaire que peca de ingenuidad, enredado con un «secretario» al que no osa despedir, y un pseudosecretario que resulta ser un estafador sin escrúpulos, dispuesto a todo para saldar sus deudas de juego, y que engañará a los dos creadores.

El 7 de abril de 1907, en una nueva carta dirigida a Apollinaire, el timador prosigue su escalada. «Mi muy querido amigo: una noticia sensacional… ¡Me caso a final de mes! Mi prometida tiene un estanco, y la conocí hace apenas tres semanas […]. Me he rendido a sus encantos y he puesto mi destino en la balanza. Pero ahora verás por qué te escribo: Anette me ha pedido un regalo de compromiso y la cosa es que de momento apenas tengo diez luises, que me reservo para el traje. Me gustaría que le pidieras al querido Piccasso [sic] que me esboce alguna cosa lo más rápido y lo mejor posible y que intentes enviármelo antes del 25 de octubre. Puedes decirle a Piccasso que le pagaré 175 francos por el cuadro el próximo mes de mayo.»[6] Y así es como «Piccasso», llevado por su obsesión por los objetos potentes venidos de fuera, se encuentra convertido en el depositario de un tráfico ilegal. Naturalmente, no produce el cuadro solicitado, pero le compra a Pieret, por 50 francos, las dos estatuillas ibéricas —sobre cuya procedencia Pieret se muestra muy reservado— que van a representar dos tesoros que alimentarán su creación, su cuadro de exorcismo, y que conservará consigo durante cuatro años.

En efecto, durante el verano de 1911 el asunto se envenena. Más precisamente el 28 de agosto, en un momento en que el robo de *La Gioconda*, el cuadro fetiche del Museo del Louvre, tiene en vilo a toda la Policía francesa, desde los comisarios de Policía a las brigadas de la Gendarmería, pasando por todos los agentes de puestos fronterizos. Aquel mismo día el *Paris-Journal* decide ofrecer una recompensa a quien les devuelva *La Gioconda*. Y aquí es

cuando resurge el antiguo «secretario» de Apollinaire, que espera obtener algún beneficio económico. Se presenta en la redacción del *Paris-Journal* con algunas de las muchas esculturas que había robado cuatro años antes en el Louvre. La noticia acapara los titulares de los periódicos. Apollinaire, al descubrir el nombre de Pieret y su latrocinio, comprende el peligro que corre Picasso y le escribe urgentemente para que vuelva de Ceret, en donde se encuentra trabajando. Picasso se reúne a toda prisa con su amigo. «Salieron para intentar arrojar al Sena aquellas estatuillas comprometedoras —explica Fernande Olivier—, pero les faltó valor. Tenían la impresión que los agentes que hacían su ronda por los muelles los miraban como si sospecharan algo.»[7] Fernande Olivier describe aquella terrorífica noche que los dos amigos pasaron juntos. «Finalmente, sin saber cómo llenar las largas horas de aquella noche que habían decidido pasar juntos para sentirse más seguros, se pusieron a jugar a cartas adoptando el aire de unos cínicos malhechores que sufrieran una persecución, y evaluado el drama potencial de ser expulsados de Francia como indeseables.»[8] Porque esta es la suerte que corren los dos en su precaria situación de extranjeros —Apollinaire ciudadano ruso, Picasso español —, únicamente «tolerados» en Francia. «Me parece estar viéndolos: dos niños arrepentidos y asustados que piensan en escapar al extranjero»,[9] añade Fernande.

La investigación progresa, y el 7 de septiembre un registro policial sorprende a Apollinaire en su domicilio. Los agentes llevan consigo una orden de arresto por complicidad en el robo, sospechando que el poeta es el jefe de una banda de ladrones internacionales. Encarcelado en la prisión de la Santé, Apollinaire le envía un telegrama a su abogado, José Théry: «Asunto muy grave. Venga. Pregunte por el juez Drioux. Lo he designado mi abogado». A pesar de las precauciones que toman Apollinaire y Picasso, la prensa se interesa por el asunto en términos muy desagradables. «Ayer por la noche se afirmaba que el extranjero detenido no era otro que Guillaume

Krostrowisky [sic], secretario de Guillaume Apollinaire, hombre de letras, domiciliados ambos en el número 37 de la Rue Gros —escribe el reportero del *Petit Journal*, convencido de tener una primicia—. Puesto que tanto la Policía como la Fiscalía rechazaron tajantemente facilitarnos la mínima información sobre este asunto, le preguntemos [sic] a un alto cargo de la Prefectura de policía si el sujeto ruso detenido era en efecto Guillaume Krostrowisky, y nuestro interlocutador [sic] nos respondió afirmativamente.»10

Es precisamente esta condición de extranjero indeseable la que induce a sospechar que «una banda internacional ha venido a Francia a desvalijar los museos», una señal cuya gravedad no pasará inadvertida a los dos amigos manipulados por un estafador. En cualquier caso, el poeta y el artista saldrán aterrorizados de esta experiencia y se mostrarán cada vez más prudentes. «Durante mucho tiempo, Picasso y Apollinaire pensaron que eran objeto de un seguimiento policial —refiere Fernande Olivier, como una testigo atenta—. Picasso solo se atrevía a salir de noche en taxi, y cambiaba de coche muchas veces para despistar a sus "perseguidores".»11 El pintor devolverá las estatuillas y, desde ese día, Apollinaire tratará por todos los medios de naturalizarse francés. En cuanto al dosier de Picasso, en los archivos de la Prefectura de policía de París se conserva aún la siguiente nota manuscrita: «En septiembre de 1911, Pablo Ruiz Picasso fue interrogado con relación a las estatuillas que obraban en su poder y que habían sido robadas en el Louvre por un tercero».12 Apollinaire parece haber salido absuelto de este caso. Y por extraño que parezca, si bien Picasso fue interrogado por la Policía, en su dosier no figura ninguna acusación. De todas formas, ha encontrado el mejor medio para protegerse: el trabajo.

Durante el verano de 1909, Picasso desafió la orden familiar dictada por su madre cuando, en una crisis importante, decidió boicotear la boda de su hermana Lola. «Ayer recibimos periódicos de Málaga y te copio lo que he leído en uno de ellos —le escribe María Picasso a su hijo el

10 de julio—: “Dentro de unos días, en Barcelona, se celebrará el matrimonio de la bella señorita Dolores Ruiz Picasso, emparentada con distinguidas familias de Málaga. Contraerá matrimonio con un ilustre médico de la ciudad Condal”. ¡No sabes lo felices que nos ha hecho leerlo!»13 Las voces de María y de Lola se suceden con una cadencia acelerada en sus cartas, a menudo cotidianas. En ellas se mezclan la detallada descripción del anillo de bodas y el vestido con diversas presiones y reproches. «Mi querido hermano Pablo: ayer hemos recibido tu carta, diciendo que nos mandabas el dinero. Yo te lo agradezco mucho y te doy miles y miles de gracias y te diré en que le vamos gastando. Ahora te quiero pedir un favor que es el que vengas para el casamiento pues tu comprenderás lo triste que sería para mí que el único hermano que tengo no estuviera conmigo en ese día» (Lola, sin fechar); «Te das mucho tono con tu comportamiento, que hace cinco días que no te acuerdas de nosotros [...] yo quisiera que nos dijeras con claridad si puedes ayudarnos en algo» (María, 2 de abril de 1909); «Si no vienes a mi boda será un gran vacío sin ti» (Lola, 2 de julio de 1909); «Como comprenderás, no rechazo tu ayuda monetaria, al contrario, me será muy útil, y me ayudará a resolver muchas cosas [...] mira, Pablo, cuando te escribo así ya te puedes imaginar cómo me siento [...]. ¿Vendrás, al final?» (María, 10 de julio de 1909); «Ayer tuve la alegría de recibir tu carta y el cheque, pondré una parte en la caja de ahorros donde estará seguro, y podrás sacar lo que necesites. Esta es la lista de regalos de la familia para la boda, joyas, etc. ¡Hay tantas cosas por hacer! Quisiera saber si vas a venir» (María, sin fechar); «¿Qué ocurre hijo mío, por qué no escribes?» (María, 17 de julio de 1909).

Ese verano Picasso lo pasa en Horta de Sant Joan, en Cataluña, con Fernande. Podría haber tomado el tren de Barcelona, a solo tres horas de camino, pero no lo hace. ¿Cómo considerar este momento bisagra en su vida de artista que prosigue sus avances estéticos, sino como un rito de paso —rito de separación respecto a su medio de origen, rito de agregación al mundo artístico de la cultura de

acogida—? Picasso decide sustraerse a la temporalidad arcaica de los rituales familiares, liberarse del lazo asfixiante encarnado por su madre. Se redime ante ella mediante una transacción financiera: *compra* su libertad. Sabe que solo le será posible avanzar mediante este doble movimiento de emancipación e integración. El 13 de mayo de 1909 ha pasado por Barcelona con Fernande Olivier antes de instalarse en Horta. «Trabajo pese a todo (no mucho) he empezado dos paisajes y dos figuras, siempre lo mismo. Pienso hacer fotografías de aquí ya os las enviaré cuando las tenga el paisaje, es muy bonito»,[14] le escribe a Leo Stein, unas pocas líneas que son suficientes para indicar su grado de concentración.

En septiembre de 1909, gracias a sus ingresos económicos, se muda «con sus propios muebles» a un piso burgués, un inmueble situado en el número 11 del Boulevard de Clichy. «Querido hijo Pablo —le escribe su madre, en la primera carta que dirige a la nueva dirección —, como no hemos recibido ninguna noticia de los muebles ni de su estado a la llegada, te escribo por si los has recibido sin avisarnos, y para pedirte que lo hagas, que tranquilizaría a papá.»[15] En 1909, pues, Picasso se instala en lo que la Policía denomina «una casa corriente donde uno vive con sus propios muebles». Por su parte, Fernande Olivier describe «la sorpresa de los transportistas ante la diferencia de los dos talleres, el antiguo y el nuevo. "¡A estos seguro que les ha tocado la lotería!", ha dicho uno de ellos».[16] Fernande también nos informa que en el Boulevard Clichy Picasso «trabaja en un gran taller bien ventilado [...], come en un comedor, servido por una criada con delantal blanco y duerme en una habitación hecha para el descanso».

¡Qué cambio de estatus! Fernande describe los famosos muebles enviados por José Ruiz y Blasco a su hijo: «Detrás de la habitación, al fondo, hay un saloncito con un diván, un piano, un precioso mueble italiano con incrustaciones de marfil, nácar y concha que le ha enviado su padre, junto a otros muebles antiguos». Los padres de Picasso, durante

años, le habían planteado a su hijo la cuestión de su regreso a Barcelona. Durante esta revolución cubista, la correspondencia procedente de Barcelona conserva el mismo carácter, y la familia continúa considerando a Picasso como un elemento en toda regla en su teatro epistolar. Por su parte, el pintor encuentra sus propias estrategias de transacción para preservar su trabajo, y el boicot al matrimonio de su hermana, en agosto de 1909, es el primer síntoma. En cuanto a la decisión de su padre de enviarle el «precioso mueble italiano, con incrustaciones de marfil, nácar y concha» para amueblar el piso del Boulevard de Clichy, es sin duda el símbolo de la aceptación de que su hijo no va a regresar, y que la familia, mal que le pese, acepta los mensajes subliminales. Sin embargo, ni el nuevo domicilio ni los nuevos muebles ni esa reciente respetabilidad que da el dinero modificarán la imagen del artista consignada en los dosieres de la Policía francesa, muy pronto lo veremos. En el curso de mi investigación sobre los años cubistas, estas interacciones con la Policía por el asunto de las estatuillas, sus transacciones con la familia por la boda de la hermana, la espesura de todos estos detalles y de todas estas molestias me permiten calibrar con exactitud el espacio del «extranjero» en el que se sitúa Picasso, ocupado a la vez en construir la integridad de su propio territorio y a producir su obra de manera urgente. Pero ahora debemos hablar de un cuarto comparsa que entró en escena en el verano de 1907.

CAPÍTULO 19

Un dúo de virtuosos revolucionarios… Picasso y Braque, Braque y Picasso

Primer movimiento: tema y variaciones en la línea de Cézanne (1907-1910)

Segundo movimiento: estallido y disonancias (1910-1911)

Braque es la mujer que más me ha querido.[1]

PABLO PICASSO, citado por ROLAND PENROSE

Vivíamos en Montmartre, nos veíamos
cada día, hablábamos.
Con Picasso, aquellos años, nos dijimos
cosas que nadie se dirá nunca más,
que nadie sabría decirse,
que nadie sabría comprender
[…] cosas que nos dieron tantas alegrías […].
Era un poco como una cordada en la montaña.[2]

GEORGES BRAQUE

Montmartre, hacia el final del verano de 1907. Picasso y Braque, Braque y Picasso son vecinos en la Butte. Tomando el Passage des Abesses y la Rue des Trois-Frères, el artista español apenas tarda cuatro minutos en llegar a la Rue d'Orsel, donde Braque tiene su taller. Ambos tienen la misma edad, la misma energía, y pronto compartirán el

mismo marchante. Forman un tándem increíble: el hijo del muy clásico José Ruiz y Blasco, director de la escuela de Bellas Artes de Barcelona, y el hijo del artista-decorador de Argenteuil (nacido a su vez en el seno de una larga saga de artesanos) que después de pasar, como su padre, por una escuela de artes y oficios, decide ser artista, estudia en la Académie Humbert y expone en el Salon d'Automne con los fauvistas en 1905. Físicamente, forman una pareja descompensada. Frente a un Picasso menudo y fornido, vigoroso, lleno de ese humor y esa eufórica alegría de vivir que solo puede dar la seguridad de poseer numerosos talentos, Braque llama la atención por su altura, por la inmensa estructura de su cuerpo, firmemente asentado en el suelo, aunque es de carácter discreto, reservado, casi tímido. «Braque era un muchacho muy guapo —lo describirá más tarde Kahnweiler—, decía que tocaba las sinfonías de Beethoven al acordeón; a veces también bailaba y boxeaba.»[3] ¿Fue Apollinaire quien propició el encuentro entre los dos artistas, como sugirió el poeta en más de una ocasión? «Un saludo para ti y para los dos amigos», escribió Braque a Picasso en septiembre de 1907, lo que contradice las afirmaciones de Apollinaire[4] y prueba que ya se habían conocido antes en Montmartre.

Picasso, desde el otoño de 1906, no ha dejado de explorar todo cuanto descubre a su alrededor, alimentándose de ello, como el cuadro *Dos desnudos*, la tela libre y sensual de Gauguin, el artista «salvaje», que ha visto en la retrospectiva que le dedica el Salon d'Automne en 1906; como las esculturas ibéricas del siglo III a. C., que contempla una y otra vez desde que las descubre en la sala número 7 de la sección de antigüedades (o en la sección oriental) del Louvre antes de su viaje a Gósol; como las esculturas africanas (nkisi nkonde, yombe del Congo), que devora en el museo de etnografía del Trocadéro, donde lo ha llevado Derain. Porque se trata de zambullirse en la exploración de otras fuentes fecundadoras, objetos estremecedores de poderes mágicos que hacen de intermediarios espirituales; cabezas toscas de ojos

asimétricos y mentones protuberantes, de distorsiones angulares, todas esas maravillas que hacen retroceder un poco más los límites de su propio mundo, en el proceso de deconstrucción radical del gusto académico. A su regreso de Gósol, tras dar por concluido *Gertrude Stein*, Picasso se lanza al proyecto más ambicioso de todos cuantos ha emprendido —sobre una tela de dos metros por tres—, y para el que multiplica los estudios, los esbozos, los dibujos preparatorios, trabajando de noche, viviendo la vida alborotada del Bateau-Lavoir entre pintores y escritores, en el curso de veladas memorables salpicadas de episodios alucinantes.

Comenzado en 1906 y concluido en julio de 1907, el lienzo (que permanece colgado en los sucesivos talleres del pintor hasta 1917) solo será accesible a los amigos y visitantes, provocando reacciones muy violentas y muy poco entusiastas. Lo que es seguro es que Picasso ha dado ese salto en el vacío integrando influencias muy académicas con influencias muy iconoclastas, atreviéndose a hacer dialogar a Europa con África, lo clásico con lo contemporáneo y lo antiguo. Gertrude Stein percibe en esta obra «algo doloroso y bello, algo dominador y prisionero»;[5] Wilhelm Uhde cree encontrar influencias del arte egipcio o asirio. En cuanto a Matisse y Leo Stein, no pueden hacer otra cosa que morirse de risa y comentar irónicamente: «¡Es la cuarta dimensión!».[6] En su *Histoire du cubisme*, André Salmon habla de una tela que contiene seis grandes desnudos femeninos que un amigo del pintor ha bautizado como «el burdel filosófico», de un grupo de prostitutas «prácticamente despojadas de toda humanidad [...] son problemas desnudos, cifras blancas en una pizarra negra».[7] Más adelante, otros hablarán de «Eros y Tánatos», del «burdel de Aviñón»... «Es como si bebieras petróleo y comieras estopa», explica Braque, atónito, cuando ve el cuadro por primera vez. «Afirmar, en 1905, que una estatua africana es más interesante que un bronce de un escultor galardonado en el Salon representa un vuelco que va mucho más allá de las consideraciones de gusto y de

estilo»,[8] analiza Philippe Dayen.

Unas pocas semanas después de su descubrimiento, Braque abandona el *paisaje* y a los fauvistas que lo han acompañado hasta entonces, y responde a Picasso lanzándose a la *figura* con su *Gran desnudo* (junio de 1908), un lienzo imponente, de un 1,40 x 1. Si bien mantiene la influencia cezaniana, Braque introduce elementos descubiertos en Picasso, como la multiplicación de puntos de vista y las referencias al arte africano. En sus memorias, Fernande Olivier comentará: «Poco tiempo después de haber hablado de estopa, Braque expone en el Salon des Indépendents un gran lienzo de factura cubista que, parece ser, había pintado en secreto. No le había hablado de él a nadie. Ni siquiera a Picasso, su inspirador [Este último,] que apenas había mostrado a sus íntimos su nueva manera, se indignó un tanto».[9] Tras este primer acto de vasallaje de Braque a Picasso, este se inclina a su vez ante la serie de paisajes[10] de su amigo que acaban de ser rechazados por el jurado del Salon d'Automne y que Kahnweiler recupera para dar un gran golpe el 9 de noviembre de 1908. Ese día, al exponer las *obras rechazadas* de Braque, el establecimiento de la Rue Vignon se impone como una galería subversiva en el pequeño mundo parisino, provocando el artículo irónico de Louis Vauxcelles en el que describe, a partir de Matisse, un trabajo realizado con «cubitos». ¿Se trata de la primera exposición cubista? Han comenzado las experiencias de emulación entre Braque y Picasso, en las que cada uno aporta sus propias influencias, desde Cézanne hasta el arte africano, que se funden en un crisol común.[11]

Estamos asistiendo a los comienzos de un impresionante «tema y variaciones en la línea de Cézanne». ¿Quién fue el que inició ese viraje, a partir de 1908, con esos paisajes y naturalezas muertas sorprendentemente similares, casi intercambiables, a pesar de estar ejecutadas a centenares de kilómetros de distancia? En el verano de 1908, Picasso pinta *Pabellón y árboles (La Rue-des-Bois)*; Braque, *Casa en L'Estaque* y *Viaducto en L'Estaque*. En el

invierno de 1908-1909, Picasso pinta *Plato de frutas*; Braque, *Frutero*. En el verano de 1909, Braque pinta *La Roche-Guyon*; Picasso, *Casas en una colina* y *Horta de Ebro*. ¿Quién de los dos decidió pasar a otra cosa? ¿Cuándo puede datarse el agotamiento de la inspiración cezaniana? ¿En el invierno de 1909-1910, cuando cada uno firma su propia versión del Sacré-Coeur de Montmartre? Picasso lo hace con líneas verticales y oblicuas —prácticamente un dibujo—; Braque mediante formas geométricas, más densas y más entremezcladas, una sinfonía de ocres y castaños. ¿O en la primavera de 1910, con dos versiones ovales de *Mujer con mandolina*? ¿O bien en el verano de 1910, cuando Picasso pinta *Bodegón con vaso y limón* y Braque *Fábrica de Río Tinto en L'Estaque*? «Ya está dado el gran paso. Picasso ha hecho estallar la forma homogénea»,[12] escribirá Kahnweiler, refiriéndose a la estancia del artista en Cadaqués en el verano de 1910.[13]

Durante su primera estancia en Ceret (verano de 1911), a partir de un lenguaje visual cada vez más hermético, con estructuras piramidales «fundidas en segundos planos de estructuras imbricadas»,[14] Picasso pinta *Hombre con pipa* y Braque produce *El portugués (*o *El emigrante)*, en el que dibuja letras de imprenta, con la técnica de la plantilla, despojadas de toda función descriptiva, como por ejemplo «0,40» o «D BAL», que evoca probablemente un cartel con la inscripción «GRAND BAL». Picasso responde con *Bodegón sobre un piano* (verano 1911-primavera 1912): un gran formato rectangular en el que integra, también con plantilla, las letras «CORT» (por el pianista Alfred Cortot). Entre el verano de 1911 y la primavera de 1912 se suceden, con una cadencia desenfrenada, las obras de Picasso *El acordeonista, Hombre con mandolina, Hombre con guitarra, Hombre con clarinete, Bodegón sobre un piano*. La música y el alcohol se convierten en distintivos de sus respectivos mundos: Picasso pinta *Bodegón con botella de licor* (1909) y *Bodegón con botella de ron* (1911), mientras que Braque propone *Clarinete y botella de ron sobre una chimenea* (1911). Los dos artistas se respaldan o se enfrentan, se estimulan o

se desdeñan, se miden el uno con el otro o se invitan a sus respectivos territorios; se entregan sus habilidades o se prestan sus respectivas experiencias, incluso su propio pasado. Está muy claro que durante la fase cezaniana es Braque quien da el tono y que Picasso le deja «llevar la batuta». Pero unos años después, con su famosa frase «Braque es la mujer que más me ha querido»,[15] Picasso define su simbiosis profesional en términos de pareja hombremujer. ¿No está queriendo decir así que no le fue necesario mucho tiempo para tomar la delantera y «hacer de hombre» en el «tango artístico»[16] que mantuvo con Braque durante aquella época? Sin duda aquella alianza con Braque es esencial en este periodo, en un momento en que la vida amorosa de Picasso está marcada por su ruptura con Fernande Olivier y su relación con Éva Gouel, de quien hace un primer retrato durante el invierno de 1911-1912, *Ma Jolie*.

El primer juicio definitivo sobre la complicidad de Picasso y Braque entre 1907 y 1914, una de las más fecundas que se hayan dado nunca entre artistas, llegará desde Estados Unidos en 1989. «La colaboración entre Picasso y Braque es única en la historia del arte, por su intensidad, su duración y su fecundidad», escribe entonces William Rubin en el catálogo de «Braque and Picasso: Pioneering Cubism», su legendaria exposición en el MoMA. «Ningún otro estilo de arte moderno ha sido resultado de la invención simultánea de dos artistas que dialogan. Durante los años que duró su asociación, Picasso y Braque no solo produjeron una cantidad excepcional de obras maestras, sino que también crearon un lenguaje pictórico que fue utilizado por otros artistas, con proyectos estéticos, literarios y políticos muy variados. De hecho, Picasso y Braque produjeron sus mejores obras durante la época en la que mantuvieron una relación más estrecha. El cubismo, tal y como lo conocemos, procede de una visión que ningún artista hubiese podido poner en práctica en solitario.»[17] La voz de Rubin no transige: es tajante, afilada, categórica. Braque había muerto hacía veintiséis años; Picasso,

dieciséis.

Ya en marzo de 1936 Alfred Barr, el joven director del MoMA, había decidido legitimar la experimentación cubista. Con la exposición «Cubism and Abstract Art» integró el movimiento en la historia del arte, subrayando su originalidad en el proceso de búsqueda de la abstracción. Más recientemente, en 2013, nos llegaba de Estados Unidos la noticia de una iniciativa particularmente bienvenida: el coleccionista Leonard Lauder había decidido legar a este mismo museo su colección cubista integrada por setenta y ocho cuadros (treinta y tres Picasso, diecisiete Braque, catorce Juan Gris y catorce Fernand Léger), compuesta a partir de la de Douglas Cooper (por un valor de mil millones de dólares) y abrir en el Metropolitan Museum un centro de investigación científica consagrado íntegramente al periodo cubista. Esta colección permite, por sí sola, explorar los momentos cruciales de un periodo de la historia del arte que se produjo entre el verano de 1907 y el de 1914 —entre Montmartre y Montparnasse, Horta de Sant Joan y Cadaqués, Ceret y Le Havre, L'Estaque, Aviñón, la Rue-des-Bois y La Roche-Guyon— en un contexto histórico y cultural de una intensidad poco común y de una riqueza vertiginosa. En resumen: Alfred H. Barr Jr. en 1936, William Rubin en 1989 y Leonard Lauder en 2013 son los tres grandes nombres del mundo del arte que, en relación con el cubismo, han puesto las cosas en su sitio.

En Francia, en cambio, las cosas fueron de manera muy diferente. Apollinaire, de entrada, considera de manera condescendiente la aportación de Braque. Después, tanto en sus *Chroniques* como en su libro *Les Peintres cubistes*, el poeta opone con énfasis y parcialidad «la gesta heroica» de Picasso en la «gran revolución de las artes» a la «continuidad obstinada» de Braque, relegándolo al simple rango de «ejecutante» y de «verificador».[18] Después transcurrió un largo periodo marcado por quienes ignoraron el cubismo como un momento esencial en la historia del arte, o por quienes lo calumniaron tratándolo de aportación extranjera, eclipsando deliberadamente

aquellos años heroicos. Durante la demasiado breve etapa del Front Populaire (con Jean Zay en el Ministerio de Cultura y Jean Cassou en su gabinete) se manifestó la voluntad política de integrar las obras de Picasso en las colecciones nacionales,[19] pero fue en vano. Será necesario esperar a la exposición de Cassou «Le cubisme (1907-1914)», celebrada en 1953, para ver obras cubistas de Picasso expuestas en el Museo Nacional de Arte Moderno.

A partir de 1945 ya se habían comenzado a oír voces que celebraban el talento de Braque oponiéndolo al de Picasso. Como, por ejemplo, la de Jean Paulhan, con su libro *Braque. Le patrón*. «Si el gran pintor es aquel que da de la pintura la idea más aguda y a la vez la más nutritiva, entonces no hay duda de que Braque es el patrón.»[20] Bajo el gobierno gaullista se continuaría escribiendo otra historia del arte: cuando la noche del 3 al 4 de septiembre de 1963 André Malraux, ministro de Cultura del general De Gaulle, decretó funerales de Estado para Braque, como se había hecho para Victor Hugo, y pronunció con la voz temblorosa por la emoción la oración fúnebre del artista entre la columnata del Louvre y la iglesia Saint-Germain-l'Auxerrois, hizo de Braque un auténtico héroe nacional.

Sin embargo, en su muy rápida alusión a los años cubistas, André Malraux consumó la proeza de soslayar el nombre de Picasso: «Al descubrir, con una potencia contagiosa, la libertad de la pintura, Braque y sus amigos de 1910 […] descubrían, también, todo el arte del pasado rebelde a la ilusión, desde nuestra pintura románica hasta lo más profundo de los siglos, paciente o rabiosamente inclinados sobre sus cuadros vilipendiados. Aquellos pintores resucitaron para nosotros todo el pasado del mundo».[21] «Braque y *sus amigos* de 1910», dice André Malraux en 1963, con su voz enfática, para describir la invención del cubismo. ¿De verdad? ¿Qué historia del arte pretendía celebrar así Malraux borrando el nombre de Picasso? ¡En su extravagante panegírico todo concordaba! Escuchemos algunos ecos: «Habrá reconocido, Señora,[22] la

música que acabamos de oír, antes de las campanadas que en otro tiempo tocaban para los reyes, es la *Marcha fúnebre a la muerte de un héroe*. Nunca un país moderno ha rendido a uno de sus pintores fallecidos un homenaje de esta naturaleza», había comenzado por decir el ministro. «Ahora que todos los franceses saben que una parte del honor de Francia se llama Victor Hugo —aseguraba—, es una buena ocasión para decirles que también hay una parte del honor de Francia que se llama Braque.»[23]

En 1953, con la exposición «Le cubisme (1907-1914)» en el Museo Nacional de Arte Moderno, Jean Cassou intenta la primera legitimación del movimiento en Francia. Medio siglo más tarde, con ocasión de la muestra «Picasso cubista», Pierre Daix afirma con insistencia el lugar conjunto que ocupan los dos artistas. A partir del análisis de sus primeros intercambios (1905-1909), Daix recuerda hasta qué punto el descubrimiento de los paisajes de L'Estaque (1908) había sido una conmoción para Picasso, y describe «su complementariedad [con] los vínculos de amistad y complicidad como ninguno de los dos había conocido con anterioridad».[24] Unos años más tarde, en 2013, con ocasión de la retrospectiva «Georges Braque», Brigitte Léal intenta corregir el rumbo valerosamente. Era un proyecto arriesgado, porque su propósito era diluir el relato nacionalista que se había incrustado en el país a partir de *Braque. Le patron*. Evaluando hasta qué punto las apologías del Gobierno gaullista habían perjudicado la obra de Braque, petrificándolo en vida como pintor oficial, Léal declaró que había llegado la hora de «rehabilitarlo» para las generaciones a las que no había podido llegar su eco. Por su parte, el *Irish Times* retomó esta presentación conflictiva entre los dos artistas y tituló sin ambages: «Braque está de regreso: el cubista francés consigue por fin escapar de Picasso».[25]

Con el paso de los años, el análisis del dúo Braque-Picasso había adoptado una forma de oposición de connotaciones nacionales: en 1989, Rubin presentó a los artistas como «el francés y el español», «la luna y el sol», «lo

femenino y lo masculino», «el civilizado y el arriesgado» —dos personalidades en recíproca emulación—. Esta ósmosis desempeña un papel crucial durante la primera fase de su producción cubista. Picasso, por otra parte, nunca lo negará, como lo certifican sus declaraciones a Françoise Gilot muchos años después: «Casi cada noche iba a ver a Braque a su taller, o bien el venía a casa, teníamos la necesidad de hablar del trabajo realizado durante el día. Solo dábamos por acabado un cuadro si los dos estábamos de acuerdo».[26] Kahnweiler, también muchos años después, es coincidente: «Picasso me dice muy a menudo, todavía hoy, que todo lo que hizo en los años que van de 1907 a 1914 solo fue posible hacerlo en equipo».[27] Los análisis de Pierre Daix, después de los de William Rubin, continúan siendo nuestra guía: volvamos por un instante a las múltiples significaciones que Picasso decidió incluir en uno de sus grandes cuadros-fetiche, *Lectura de la carta* (1921), una obra que el artista conservó hasta su muerte en su colección particular. ¿A qué pareja de amigos hacen referencia los dos hombres gemelos del cuadro, encerrados en una nube rosa y fraternalmente enlazados en la lectura conjunta de una carta? El hombre de blanco apoya la mano izquierda en el hombro del hombre de marrón, y el antebrazo derecho sobre la rodilla del otro, mientras sostiene en la mano un Cronstadt, el modelo de sombrero que prefería Cézanne. ¿A quién se referiría Picasso? ¿A Picasso y Apollinaire, quien algunos años antes, el 9 de noviembre de 1918, había sucumbido a sus heridas de guerra? ¿A Picasso y Max Jacob? Descifrar cartas había sido la gran historia de su encuentro, y en 1921 Max acababa de retirarse al seminario de Saint-Benoît-sur-Loire después de su conversión. ¿O a Picasso y Braque? Empujado por su admiración común e incondicional por el maestro de Aix, en 1909 Braque se había comprado un auténtico Cronstadt, precisamente el sombrero que aparece en el cuadro… ¿De qué amistad se trataba, para Picasso, en *Lectura de la carta*? ¿Y si en esta representación de una pareja de amigos, y en alusión a todos los suyos, Picasso hubiera buscado más bien

una representación *genérica* de la amistad?

Dejemos un instante a este dúo de virtuosos que, según la bonita expresión de Braque, se prepara para convertirse en una «cordada de montaña». Terminaremos con otro cuadro, *El sombrero (de Paul Cézanne)*, una obra sorprendente de la primavera de 1909 —con su factura clásica de tan vivos colores en el corazón de toda la producción cubista de Picasso—. Representa el famoso Cronstadt de un negro suntuoso reinando majestuosamente, como una reliquia preciosa, entre un limón amarillo y una pera dorada, en una fuente de frutas que descansa sobre un tejido verde, pero de un verde ácido con motivos impresos negros y rosas. Es un Cronstadt luminoso, irradiado, aislado en una esquina de la mesa, aislado en la esquina de una sala ocre; como si fuera un código secreto, un homenaje resplandeciente al maestro común de los dos artistas.

CAPÍTULO 20

«Un botánico [que] observa la flora de un país desconocido»… Leo Stein

> El Salon d'Automne era una novedad, empecé por allí […]. Observaba cada cuadro sin tregua y sin descanso, como un botánico observa la flora de un país desconocido.[1]
>
> LEO STEIN

Desde hace ya unos años se tiene en consideración el papel desempeñado por la familia Stein (con su colección, su salón, así como la Académie Matisse) en sus interacciones entre las vanguardias modernistas y los pintores americanos establecidos en París a comienzos del siglo XX. En la actualidad, revisando los vínculos establecidos con Picasso por cada uno de los personajes de esta increíble familia instalada en la capital francesa entre 1902 y 1905, a la luz de las exposiciones y las publicaciones recientes que se les ha dedicado, se dibuja una dinámica más compleja y, sin duda, se impone sobre todas las demás la figura de Leo Stein: erudito, coleccionista, orador, e incluso artista en sus ratos libres. «Me lancé al agua y fui pillando más o menos al azar»,[2] deja ir con negligencia quien, desde 1905, colgó de las paredes de su domicilio parisino una de las colecciones más revolucionarias de la época. Con un tropismo francés transmitido desde la infancia, en el seno de una familia vagabunda y cosmopolita —los Stein educaron a sus cinco hijos en un apego sin límites por la

cultura del Antiguo Mundo, entre California y la Costa Este, luego Viena, París y Londres, a fuerza de lecciones de piano y de violín y de visitas a museos—, Leo Stein es un personaje atípico en la Francia de Jean Jaurès, Jules Guesde y Charles Péguy.

Pero antes de instalarse en París, este antiguo estudiante de filosofía en Harvard, esnob hasta la médula, ha viajado alrededor del mundo durante todo el año 1895 para visitar el mayor número posible de museos. Desembarcado definitivamente en París, Leo Stein sin embargo se ve a sí mismo «como un Cristóbal Colón» que desplegara «las velas hacia un mundo más allá del mundo».[3] A muchísima distancia de las controversias que oponen entonces a los franceses —ley de separación entre Iglesia y Estado (1905), negociaciones sobre el estado de bienestar (1907)— Leo Stein circula, como otros van a la compra, entre galerías, salones y museos, en un espacio cultural de fronteras extensibles a medio camino entre Cambridge y San Francisco, Londres y Florencia, Baltimore y París, cargado de arrogancia y de la despreocupación —y tal vez incluso la impotencia— de aquellos a quienes ninguna necesidad económica mantiene anclados en el mundo real. «Como te he explicado muchas veces a mi manera (es decir, una manera amable y persuasiva) —le dice a una amiga—, no busques buenos libros sobre arte; limítate a esperar a que Bereson y yo los escribamos.»[4] Leo visita los salones de pintura, Leo descubre a Picasso en la galería de Clovis Sagot en 1905, y adquiere en el extraño bazar de Ambroise Vollard sus primeras obras maestras, algunas maravillas de los periodos rosa y azul: *Familia de acróbatas con un mono*, *Chica con cesta de flores*, *Chico guiando un caballo*, *Acróbata sobre una bola*, *Dos mujeres en un bar*, *Mujer con abanico*. Será Leo quien elabore el primer discurso crítico sobre la obra del artista español y quien, ocasionalmente, pague el alquiler o las facturas del carbón del Bateau-Lavoir. Le invitará a contemplar sus Gauguin y escoltará a Henri Matisse y al coleccionista ruso Shchukin a su estudio de la Rue Ravignan. Siempre sostendrá que fue el

primero que «admiró *a la vez* a Matisse y a Picasso».[5]

«Mi querido Pablo: venga mañana por la tarde a ver un Greco a mi casa. Suyo. Stein.»[6] Durante cinco años (de 1905 a 1910) se producen entre Picasso y Stein —su primer coleccionista y su generoso protector durante los años negros— toda una serie de transacciones financieras, intercambios de servicios y sugerencias, transmitidas del uno al otro de manera directa y en ocasiones brutal, toda vez que comparten el mismo culto por Cézanne, Gauguin, El Greco o Renoir. Pero muy pronto veremos al artista jactarse de venderle obras a su mecenas después de suscitar su curiosidad, su deseo o sus celos estimulando la rivalidad entre potenciales compradores.

Desde 1905, la pareja inseparable que forman Leo y su hermana pequeña Gertrude ha entrado en la intimidad de Pablo Picasso y Fernande Olivier. A su regreso de Gósol, como hemos visto, el artista ha aplicado inmediatamente a *Gertrude Stein* las soluciones experimentadas en el pueblo del Pedraforca. Leo y Gertrude siguen al artista en su impresionante viraje, comprándole directamente en el taller unas obras periféricas pero capitales que gravitan en torno a su gran cuadro de exorcismo, concretamente los desnudos de mujeres geométricos y masculinos *Desnudo con toalla* y *Tres mujeres*. Leo encuentra en ellos esa estética primitiva que aprecia tanto en Gauguin y Gertrude aprecia el trabajo conceptual sobre la forma que tanto admira en Cézanne. Y, sobre todo, adquieren el cuaderno número 10,[7] el único de los dieciséis extraordinarios cuadernos preparatorios de *Las señoritas de Aviñón* del que Picasso aceptó desprenderse en toda su vida, un documento impresionante que contiene alrededor de mil dibujos. Estos cuadernos constituyen una manera de entrar directamente en la guarida del artista para asistir como *voyeurs* a su dinámica de creación, libre y enloquecida, funcionando a pleno rendimiento. «En cuanto se abre el primer cuaderno uno se siente proyectado al corazón de una vasta empresa artística, llevada con paso firme a fuerza de estudios obstinados sobre cada idea, cada personaje, cada detalle, por insignificante que parezca»,

escribe Brigitte Léal.

¿Y no podemos emparentar este gesto de los Stein —¿fue Leo o Gertrude?—, al hacerse con un objeto tan valioso como ese cuaderno, con el robo del Vellocino de oro? Los proyectos preliminares de Picasso (una escena de burdel en presencia de dos clientes, el marino y el estudiante de medicina), en su vertiginosa progresión (la metamorfosis del estudiante en mujer andrógina, las tachaduras, las poses obscenas), se alimentan de la omnipotencia del artista, a quien nada puede ya detener, hasta la metamorfosis de los cuerpos dotados de género en cuerpos abiertamente transexuales. «Las máscaras ya no eran esculturas como las demás, ahora eran cosas mágicas. *Las señoritas de Aviñón* tuvieron que llegar aquel día, pero de ninguna manera debido a las formas, ¡sino porque era mi primer lienzo de exorcismo, sí!»[8] De este modo describirá años más tarde el propio Picasso a André Malraux este lienzo de exorcismo, una obra magistral aunque perturbadora que conservará en su taller hasta el momento de su venta, en 1925, al coleccionista Jacques Doucet, provocando sarcasmos y la incomprensión de casi todos sus visitantes. En cualquier caso, Picasso sigue suscitando el interés de sus admiradores: tras haber pasado enfermo el verano de 1908 en una casa de campo en el norte de París (en la Rue des Bois), celebra su regreso a la Rue Ravignan enviando un escueto mensaje a sus coleccionistas americanos —«El taller está dispuesto»—[9] acompañado de una invitación: encantados, los Stein se precipitan al taller y compran inmediatamente tres naturalezas muertas. Durante el verano de 1909, instalado para unas semanas en el pueblecito catalán de Horta de Sant Joan, Picasso continúa azuzando la curiosidad de sus amigos los Stein; los tiene en ascuas sobre su nueva manera —un cubismo despojado y geométrico— y los implica casi diariamente en su trabajo a base de bombardearlos con fotografías. Cuando estos le anuncian su deseo de conocer el país natal del artista este se desvive para organizar la visita: «España os espera»,[10] les escribe ufano antes de

pasar a los envíos: «Queridos amigos, os mando tres fotografías de cuatro de mis cuadros. Os enviaré otras uno de estos días»;[11] «Decidme si habéis recibido las fotografías de cuatro de mis cuadros. Uno de estos días os mandaré otras, del paisaje y de mis cuadros».[12] A su regreso a París mantiene la presión: «Mis cuadros no estarán colgados hasta mañana —les anuncia—, estáis invitados a la inauguración el miércoles por la tarde».[13]

De hecho, la estrategia de Picasso funciona de maravilla y los Stein, halagados por este trato de favor, compran inmediatamente las dos mejores obras de la serie, *El embalse* y *Casas en una colina*. Así, poco a poco, la selección de cuadros reunidos en las paredes de la Rue de Fleurus ofrece la mejor síntesis de todas las obras producidas por el artista durante el primer decenio del siglo XX —periodo rosa, periodo azul, periodo Gósol, periodo Rue des Bois, periodo Horta de Sant Joan—. Gertrude escoge este momento para dar a conocer, por primera vez, un análisis sobre la similitud entre la fotografía y la nueva estética del artista —relación de semejanza y ecuación sintáctica entre lo real fotografiado y lo real representado en pintura—. Los negocios funcionan bien para Picasso: entran nuevos coleccionistas en juego (principalmente rusos) y en septiembre de 1909, como hemos visto, puede dejar el Bateau-Lavoir para instalarse en el piso del Boulevard de Clichy. Los Stein lo han conocido en la miseria. Leo le brindará su ayuda una última vez a partir de ese momento, pero después de cinco años de apoyo inquebrantable, decide poner distancia con respecto al artista. «En 1910 compré mi última obra de Picasso, una obra que no deseaba realmente —escribirá más tarde—, pero le había adelantado mucho dinero y de esta manera quedábamos en paz.»[14] ¿Cómo se explica esta deserción? ¿Acaso se hartó Leo de las exigencias financieras de Picasso? ¿Acaso le desagradó su evolución estética, como afirmaría más tarde, o bien se sintió destronado de su papel de primer crítico picassiano por su avasalladora hermana, que acababa de instalar a su pareja, Alicie B. Toklas, en el

piso que compartían en la Rue de Fleurus?

Esta ruptura venía a poner fin a cinco años gloriosos. Desde que en 1905 Leo Stein descubriera a ese «joven español», ese genio «de un valor inestimable» a quien consagraría inmediatamente como «el mejor dibujante de su tiempo», el coleccionista norteamericano —a quien Alfred H. Barr Jr. saludaría a su vez como «el hombre más erudito de su tiempo»— se había comprometido a ejercer un «proselitismo activo» de la obra de Picasso. Nadie como Leo Stein, en efecto, podía establecer vínculos entre culturas —un talento del que sacaría provecho en el París de los Años locos— y tender puentes entre mundos tan alejados. «Los primeros americanos que conocí en París —escribirá— no se dedicaban en ningún caso a la experimentación. Al margen de los salones oficiales no conocían nada.»[15] De hecho, para estos jóvenes artistas sedientos de Belleza que «emergían lentamente de un paseo silencioso», y que habían abandonado un Nuevo Mundo que se mostraba tan reticente ante todo lo relativo al arte que solo podían sentirse como unas «almas perdidas», la figura de Stein se había convertido en un auténtico «incubador», el intermediario ideal con la vanguardia parisina.[16] El salón creado por Leo y Gertrude, que a su manera venía a inscribirse en la tradición francesa de los salones mundanos, con su gusto por los debates estéticos y las agudezas verbales,[17] se desarrollaba una vez más en los intersticios de la sociedad parisina, porque estaba compuesto básicamente por expatriados. Este salón-torre de Babel, con su colección de obras de arte que el propietario comentaba para sus visitantes con frecuentes «relámpagos de genio», se convirtió de manera incontestable en el primer gran éxito de Leo Stein.

Uno de los primeros adeptos de este salón, alcanzado por los «relámpagos de genio» del anfitrión, fue el pintor americano Max Weber, que recordaría de manera apasionada aquellas visitas: «Pasábamos horas en torno a una gran mesa, situada en una esquina de una sala espaciosa y bien iluminada, examinando cajas llenas de

dibujos de Matisse, de Picasso y de otros artistas, así como magníficas estampas japonesas —relata Weber—. En aquel salón, que era una especie de gigantesca bolsa de ideas destinada a los jóvenes artistas del mundo entero, tenían lugar debates intensos y profundos sobre las corrientes estéticas que Leo conducía con su talento y su erudición. Todo el mundo se sentía libre para expresar sus ideas, aunque fueran como bombas lanzadas en el dominio del arte, y muchos artistas hicieron en él sus primeros descubrimientos».[18]

Sin embargo, no todo el mundo simpatiza con este grupo tan extraño. «Al principio —recuerda Mabel Dodge —, la gente que iba a casa de los Stein lo hacía, en su mayoría, para divertirse a su costa, burlándose y riendo a carcajadas. Leo se armaba de paciencia y combatía la inercia de sus invitados exponiendo, explicando e interpretando [celebrando] a los Cuatro Grandes: Manet, Renoir, Degas y Cézanne.»[19] Por su parte, Apollinaire se hizo eco de las impresiones del pueblo parisino e ironizó, no sin talento, acerca de «esta americana que, con sus hermanos y parte de su familia, forman el mecenazgo más inesperado» de su tiempo: «Se calzan los pies con sandalias délficas. Alzan al cielo frentes científicas. Sus sandalias les han causado problemas con los charcuteros y restauradores del barrio. Estos millonarios quieren tomar el fresco en la terraza de un café de los bulevares y los camareros se niegan a servirles, indicándoles cortésmente que aquel es un establecimiento donde solo se sirven consumiciones demasiado caras para la gente que calza sandalias. Por lo demás, a ellos todo esto les da igual y continúan tranquilamente sus experiencias estéticas».[20] Sin embargo, en el curso del primer decenio del siglo, e incluso más adelante, Michael, Leo y Gertrude Stein (tres de los cinco hijos de Daniel y Amalia Stein), así como Sarah, la mujer de Michael, y más adelante Alice B. Toklas, la pareja de Gertrude, contribuirán a transformar el estado del arte y la literatura en el mundo occidental en un momento crucial, asumiendo todos los riesgos y con una generosidad poco

común. De hecho, si al principio Leo, Gertrude y Sarah se habían atribuido cada uno un papel en la escena parisina, ninguna de sus aventuras hubiese sido posible sin la presencia apaciguadora del primogénito de los hermanos, el prudente, el paciente, el tolerante Michael, que a la muerte de los padres había pasado a ser el tutor de sus hermanos, administrando para ellos el patrimonio común de las empresas familiares sin permitirse jamás un comentario sobre el modo en que este era utilizado.

La presencia física de Picasso en las veladas en casa de los Stein impresionaba a sus interlocutores hasta tal punto que más adelante trataron de describirla. «Cuando Picasso miraba un dibujo o un boceto —escribirá por su parte Leo Stein—, me sorprendía que quedase algo sobre el papel, hasta tal punto era intensa su mirada.»[21] Andrew Dasburg añade: «Picasso […] miraba unos dibujos que estaban ordenados en una carpeta. ¡Su mirada era tan intensa! Cuando miraba, era como si arrancase el dibujo del papel con los ojos. Naturalmente, en aquel momento yo me sentía en la gloria: era la primera vez que el mundo del arte se abría para mí».[22] Marsden Hartley, también entusiasmada, le confiesa a Rockwell Kent: «Ayer estuve en casa de Gertrude Stein y vi su colección de Cézanne y Picasso. Te aseguro que este Picasso es un tipo excepcional. Sus acuarelas, con su manera de expresar el color y la forma de la novedad, me inspiraron como nada lo había hecho antes».[23] Entre los jóvenes epígonos de Stein, el más cercano al artista —compartían su pasión por el arte africano y el Aduanero Rousseau— fue sin duda Max Weber. «Querido señor Picasso —le escribe en su francés vacilante antes de partir de viaje—, lamento mucho no haber pasado a visitarlo antes de marcharme, pero espero verle pronto. Afectuosos saludos y mucho mucho éxito […]. Las cosas del Congo en el British Museum son abundantes y magníficas. Espero que pueda verlas pronto.»

CAPÍTULO 21

«Tan perfecto como una fuga de Bach»… Alfred Stieglitz

Standing Female Nude es […] tan perfecto como una fuga de Bach.[1]

ALFRED STIEGLITZ a ARTHUR JEROME EDDY

Las noticias de la vanguardia francesa se propagan rápidamente en Estados Unidos a través de los jóvenes pintores norteamericanos que han conocido la colección de los Stein en París y que han asistido, durante sus veladas de los sábados, a los «relámpagos de genio» de su anfitrión Leo.

El primer afectado es Alfred Stieglitz, un personaje atípico en su país, donde destaca por su asombrosa capacidad de trabajo y donde llega a ser cualificado de «hombre del Renacimiento». «Se pasaba en la galería de las diez de la mañana a las seis o siete de la tarde sin parar de hablar, hablar, hablar —explica Edward Steichen—, hablar, discutir, explicar. Era filósofo, profeta, profesor, confesor. No había tema que no pudiera ser debatido continua y abiertamente en la galería 291 […]. La diferencia la marcaba Stieglitz.»[2] Alfred Stieglitz es, en primer lugar, un artista de múltiples talentos, un fotógrafo destacado, pero también un galerista y un editor militante. Además, es un hombre culturalmente híbrido, en primer lugar profundamente europeo. Al igual que los Stein, sus padres habían nacido en Alemania y emigraron, aún siendo niños,

antes de la guerra de Secesión americana. Luego regresarían con sus propios hijos para educarlos en Alemania. Su padre, Edward Ephraïm Stieglitz, nacido en un pueblecito de Turingia, en el norte de Baviera, a dos horas de camino de la cuna de Kahnweiler, había dejado Alemania en 1849. Así, a los diecinueve años, su hijo Alfred comenzó a estudiar en la Technische Hochschule de Berlín, donde tras diez años de formación adquirió un gran conocimiento en ingeniería mecánica y en fotoquímica, especialmente junto al químico Hermann Wilhelm Vogel, quien lo inició en la *dye sensitization*. Comprendió rápidamente la importancia del dominio de la técnica para representar la tonalidad en sus platinotipias, entró en contacto con los fotógrafos «pictorialistas»[3] europeos y comenzó a explotar con gran habilidad el naciente mercado de la fotografía en Estados Unidos. A su regreso a Nueva York, en 1890, creó la empresa Heliochrome y se especializó en fotograbado, fundó el Camera Club y más adelante la revista *Camera Notes*. «La fotografía americana se impondrá en el mundo entero […]. Stieglitz fija las condiciones, recoge los clichés, se hace responsable de su rentabilidad. ¿Cómo no va a ejercer una influencia?», escribía sobre él Halfred Horsley Hinton ya en 1904.

En noviembre de 1905, Stieglitz amplía su campo experimental: abre The Little Galeries of Photo Secession, un minúsculo local en las proximidades de Washington Square —elegante, minimalista, tapizado de gris de arriba abajo y auténticamente revolucionario en una ciudad que todavía lleva un retraso considerable con respecto de París — en el que trata de imponer su pasión por la fotografía de vanguardia. Con la ayuda de su joven colega Edward Steichen —que trabaja junto con Rodin desde 1900 y viaja continuamente entre Nueva York y París—, Stieglitz se convierte en el promotor de las vanguardias europeas en Nueva York. «De hecho, luchaba por una nueva actitud que pronto iría mucho más allá de un simple combate por la fotografía —escribirá—. Entonces todavía no sabía que ampliaría el frente de batalla y mi combate incluiría a

pintores, escultores, escritores y músicos.»[4] Hombre completamente bicultural, Stieglitz no dejará de navegar periódicamente entre los dos continentes: pasa todos los veranos en Europa, intentando así combinar lo mejor de los dos mundos.

En París, durante el verano de 1907, visita el taller de Rodin en Meudon por mediación de Steichen, después el de Matisse en la Rue de Sèvres. Decide exponerlos inmediatamente: cincuenta y ocho dibujos eróticos de Rodin (fechados en enero de 1908), primera exposición americana de Matisse (abril de 1908), integrada por pinturas, aguafuertes y litografías. Son iniciativas muy atrevidas en un país todavía muy marcado por tendencias filisteas y puritanas, y provocan un sonado escándalo, así como la cancelación de su revista *Camera Work*. «Pero si quieres algo subversivo de verdad —le comenta entonces Edward Steichen—, estoy seguro de que una exposición de Picasso, si fuera posible organizarla, estaría a la altura. El artista es un tipo difícil y no le gusta mostrar su trabajo, ¡pero aun así voy a intentar ponerme en contacto con él!»[5] Durante el verano de 1909, y a pesar de ciertas reticencias personales ante la figura de Picasso, Steichen lleva a Stieglitz a la Rue de Fleurus para visitar la colección Stein, y Leo se inflama tanto en su discurso —con alusiones a la pintura de Whistler, a la pintura de Matisse, a los maestros antiguos… y, por supuesto, a Picasso— que Stieglitz, conmocionado, le propone inmediatamente al coleccionista consagrar uno, dos, tres números especiales de su revista *Camera Work* a unos textos que el propio Leo escribirá sobre sus artistas favoritos (y que se quedaron por escribir).[6]

¿Cómo habría podido escapar a la sagacidad de Stieglitz el arte de Picasso? En sus respectivas dinámicas evolutivas de aquellos años, las investigaciones de Picasso entraban en consonancia de manera natural con los problemas que se planteaba Stieglitz, un hombre formado en Berlín, en el núcleo más exigente y avanzado de la universidad alemana. Pero el fotógrafo-galerista-editor de

Camera Work aún accederá al prodigio de la Rue Ravignan gracias a otra red de contactos. En efecto, Stieglitz había visto en un número de *The Architectural Record* de enero de 1910 las primeras fotografías de Picasso en su estudio que se publicaron por primera vez en Estados Unidos. El artista aparece sentado en una silla, pipa en mano, frente a su colección de máscaras africanas. Las fotos habían sido tomadas por el periodista Gelett Burgess, quien había podido conocer a todos los artistas de vanguardia de París, si bien, como señala Philippe Dagen en *Primitivismes*, «ninguno de aquellos "maestros" modernos del momento habría aceptado mostrarse junto a tal compañía».[7] Burgess también fotografía *Tres mujeres*, así como dos estudios, *Estudio* y *La mujer*, previos a *Las señoritas de Aviñón* —una obra aún desconocida por el público, pero que ya resulta controvertida—. «Picasso es un diablo —escribió Burgess—. Pero utilizo el término con mucho respeto, porque es un hombre joven, fresco, de tez olivácea, ojos y cabellos negros, el tipo acabado de español, de energía desbordante y sangre exuberante […]. Es el único del grupo que tiene sentido del humor de verdad. Si lo conoce, ya verá que le será imposible no sucumbir, como yo, a un flechazo […]. Picasso tiene una audacia colosal. Es oro puro. Sus lienzos respiran la insolencia de la juventud; representan una afrenta a la naturaleza, a la tradición, a la urbanidad […]. Pero si Picasso es, tanto en el arte como en la vida, un auténtico diablo, es un hombre inteligente que, al menos en una época, supo dibujar.»[8]

Entre los americanos de paso en París, fue Gelett Burgess quien supo introducirse mejor que ninguno en la intimidad de los artistas de vanguardia, a los que denominó genéricamente «las fieras», intentando así captar algo de su secreto. «En el fondo, los fauvistas* no están tan locos; solo les falta algo de experiencia en cuanto a su método —escribió—. De lo que estoy seguro es que no son unos charlatanes. Son gente seria y se han implicado en un revolución que tiene un sentido […]. Su arte, sobre todo, nos obliga a pensar; así pues, como todo aquello que

contribuye a nuestro avance, tienen su lugar en nuestra civilización […]. Quizás estos fauvistas sean los precursores de un auténtico Renacimiento y quizás estén trazándonos un camino a través de la jungla.» En torno a Stieglitz gravita también el pintor Max Weber, que tras tres años en París —donde, como vimos, se hizo amigo de Picasso y estudió con Matisse—, ha vuelto a Nueva York en diciembre de 1909 y se ha instalado en el inmueble donde se encuentra la galería «291» de Stieglitz, rebosante de recuerdos picassianos —la amistad con el Aduanero Rousseau, el intercambio de arte africano, la adquisición de una naturaleza muerta, entre otros—. Luego se produce la entrada en escena de la familia Haviland y consortes: Paul Burty Haviland —un acaudalado fotógrafo francoamericano que sostiene financieramente la galería—, Frank Burty Haviland, su hermano —un pintor de Montparnasse que en 1909 se hace amigo de Manuel Martínez Hugué, «Manolo», y posteriormente de Picasso— y Hamilton Easter Field, su primo, también pintor, crítico y mecenas, que en 1910 le encargará a Picasso once paneles[9] para decorar su biblioteca de Brooklyn, primer encargo directo que recibe el artista desde Estados Unidos. Y, por último, Marius de Zayas, un joven ilustrador mexicano expatriado a Nueva York por motivos políticos y que entabla amistad con Picasso durante el año que pasa en París. Es este último quien cataliza los esfuerzos de todo el grupo y consigue que Picasso acepte la propuesta de Stieglitz de organizar una exposición en Nueva York. Tras una primera decepción en el Salon d'Automne —«he mirado, pero no he visto nada»—,[10] Zayas se convierte rápidamente en uno de los más finos exégetas de la escena parisina: «La auténtica sensación es un español cuyo nombre he olvidado, pero Haviland lo conoce, porque es amigo de su hermano»,[11] le escribe entusiasmado a Stieglitz el 28 de octubre de 1910, antes de manifestarle su agradecimiento —«Gracias a Photo-Secession, ahora puedo ver con los ojos abiertos»—.[12] Unos días más tarde añade, con énfasis y determinación: «Donde debes ir a buscar tus municiones

para los combates venideros es a casa de Picasso».[13]

A partir de este momento, las primeras reticencias de Edward Steichen hacia la obra de Picasso quedan anuladas por el rodillo de los fanáticos del artista. Haviland, Zayas, el propio Picasso y Steichen se encargan de la selección de obras. Steichen juega limpio y, si bien acaba cediendo, mantiene valerosamente sus opiniones: «Te envío las obras de Picasso en el próximo barco […]. Haviland y Picasso han escogido las pinturas. Yo solo he intervenido al final para darles algún consejo de poca importancia y para mostrar más claramente la evolución del conjunto. Están sus primeras y sus últimas obras —“abstractas”, claro—, no son otra cosa que ángulos y líneas, y serán la cosa más demencial que hayas visto nunca en una exposición. Picasso es un hombre a quien nunca he entendido […]. Lo admiro, pero lo que pinta me suena a chino […]. Quizás sea un genio, pero decirte ahora que lo he descubierto sería realmente puro esnobismo».[14] Del 28 de marzo al 24 de abril, y luego durante todo el mes de mayo de 1911, Alfred Stieglitz presenta por fin la exposición que hace tres años que espera: «Early Recent Drawings and Water Colors by Pablo Picasso of Paris». Con cuarenta y nueve obras sobre papel (fechadas entre 1906 y 1910) más otros treinta y cuatro dibujos para la reserva y un breve texto entusiasta de Marius de Zayas a disposición de los visitantes de la galería gris, sobria y refinada de Stieglitz, la primera entrada en escena americana de Picasso no podría desarrollarse bajo mejores auspicios. «Me gustaría hablarles de Pablo Picasso de Málaga, que está en primera fila de los innovadores —escribía Zayas—. Es un hombre que sabe lo que quiere y que quiere lo que sabe, que ha transgredido todos los prejuicios de la escuela, que ya ha consolidado por sí solo un vasto territorio y ha adquirido ya esta notoriedad que representa el primer paso hacia la gloria […]. De la misma manera que el arte egipcio ha transgredido los prejuicios del arte grecorromano […] de igual modo el arte de Picasso ofrece una representación estética de una psicología de la forma, proponiendo en

esencia lo que parece existir únicamente en substancia.»15

En la exposición ofrecida por Stieglitz, la *Campesina con chal* (*Peasant Woman with a Shawl*) de Gósol, con su capucha en la cabeza y su falda plisada, recibe al visitante. Un dibujo clásico, pues, con ese perfil de anciana de pie, intemporal, que ya contiene en sí el viraje de 1906. Luego vienen los cuerpos deformados (preparaciones de *Las señoritas de Aviñón*), las estatuas africanas, las caras de nariz torcida, los serenos paisajes de Horta, los dibujos de cubismo dinámico… Está todo. A través de la magnífica selección, sostenida por una presentación cronológica y una valiente disposición expositiva, el virtuosismo del dibujante se muestra en todo su esplendor, desde *Campesina con chal*, comprado por Field, hasta el *Mujer desnuda de pie (Standing Female Nude)*, que compra Stieglitz. «La nueva sensación de la ciudad», «una exposición desconcertante», «un montaje perturbador», «un espectáculo desconcertante»: las reacciones de los críticos locales son numerosas y variadas. ¿Cómo podría ser de otro modo, en un país tan tradicional, para con un artista tan audaz? No falta quien le reproche su zambullida en las fuentes africanas: «Sería un error aplicarle al método de Senyor [sic] Picasso algún adjetivo que pueda suponer progreso, avance, desarrollo […] las formas en sus obras son neoafricanas. Son como esculturas de ébano o madera oscura, producidas por nativos de la costa occidental de África, que representan brutalmente la figura humana».16

A pesar de la multitud que visita la galería —más de siete mil personas—, alertada por los artículos de prensa, y a pesar de la prolongación excepcional hasta el mes de mayo, las ventas son mediocres. Sin embargo, Stieglitz es muy consciente de que se acaba de producir un auténtico acontecimiento. «La exposición es un gran éxito —le escribe a Zayas—. En cierta manera, es la más importante de todas las que hemos hecho […] el futuro parece más luminoso que en estos últimos tiempos.»17 Por su parte, Marius de Zayas predice: «La exposición de Picasso ayudará mucho a anclar la posición de la galería Photo-Secession en el

mundo del arte».[18] Enardecido por la situación y entusiasmado por el trabajo del artista, Stieglitz le propone entonces al director del Metropolitan Museum, Bryson Burroughs, la compra del conjunto de obras por 200 dólares, pero este replica, lamentablemente, que «no ve nada en Picasso». «Apuesto —añade— que unos cuadros tan demenciales nunca significarán nada en América.»[19] ¡Habrá de reconocer toda la vida la paternidad de este juicio! Después de la exposición, el interés de Stieglitz por Picasso no se atenúa, más bien al contrario, y en el verano de 1911, por fin, conoce al artista gracias a la intermediación de Zayas. Comparando esta visita con las que había hecho a Rodin y Matisse, escribirá más adelante: «Me parece que Picasso es el más grande. Creo que su punto de vista es más amplio [que el de los otros]. Quizás en su trabajo no ha realizado todavía todo lo que busca, pero estoy seguro que será él quien pase a la posteridad».[20]

De hecho, antes que al galerista, es al fotógrafo a quien han impresionado más las investigaciones de Picasso, en una especie de juego de interacciones entre artistas, como si Picasso despertara alguna cosa en él. «¡Tú no puedes comprender las relaciones de Picasso y compañía con la fotografía! —le escribirá a su amigo Heinrich Kuhn—. Ahora me doy cuenta de que el arte contemporáneo es el arte abstracto (sin el sujeto) como el de Picasso […]. De la misma manera que nos encontramos en el umbral de una nueva era social, así también en el dominio del arte estamos frente a un nuevo medio de expresión: el auténtico medio (abstracción).»[21] Y Gertrude Stein describirá para el Stieglitz editor el interés de Picasso por la fotografía, en su artículo para *Camera Work* en 1912; fue durante el verano de 1909, recordemos, que Gertrude Stein se había fijado en la sensibilidad fotográfica de Picasso, cuando este le había enviado sus fotografías de Horta de Sant Joan. Pero todavía nos queda el Stieglitz coleccionista, que adquiere por 65 dólares una de las obras más originales y las más difíciles de toda la exposición, una obra ridiculizada por un crítico, que la compara a una «escalera de emergencia».[22] De

hecho, *Standing Female Nude* (1910) es un maravilloso dibujo al carboncillo, vertical, dinámico y sugerente, hecho de líneas verticales, oblicuas, curvas y sombras horizontales rabiosas —visibles o difuminadas, intensas o ligeras— en una composición integrada que evoca innegablemente la música. «Tan perfecto como una fuga de Bach»,[23] le explicará simplemente Stieglitz a su amigo Arthur Jerome Eddy a propósito de su adquisición. Un juicio que recuerda el interés inmediato de Kramář cuando descubrió *Cabeza de mujer* (1908) en Múnich. Así pues, las dos primeras obras de Picasso que se introdujeron en las colecciones del Nuevo Mundo representan a dos mujeres, portadoras por sí solas de la dinámica picassiana: la vieja campesina de Gósol, con su viraje hacia el icono, y el desnudo cubista, que estará presente en la mítica exposición del «Armory Show», en febrero de 1913.

Algunos meses después de esta exposición de Picasso en Nueva York, Alfred Stieglitz, convencido de la utilidad de su combate en un medio todavía reticente ante la vanguardia europea, se convierte en un visionario: «En mi opinión, Estados Unidos está experimentando una revolución silenciosa —le explica a Paul Burty Haviland—, y la gran mayoría de la población es absolutamente inconsciente de lo que está pasando».[24] De hecho, solo dos años después de la exposición «Early Recent Drawings and Water Colors by Pablo Picasso of Paris» otro acontecimiento preparado apresuradamente en otro canal, el «Armory Show» —con obras de Picasso en la sala cubista— desencadenará intensas polémicas en la ciudad de Nueva York.[25]

Pero no nos anticipemos. Así como la difusión de Picasso en la escena alemana toma forma de manera sistemática y coordinada —sostenida, naturalmente, por la falsilla de la lectura teórica de la gran escuela local de historia del arte, por un amplio contingente de críticos expertos y por una red de galerías implantadas en todo el territorio—, el desembarco de Picasso en Estados Unidos sigue siendo pragmático, aleatorio, dependiente de la

sagacidad de algunos individuos como Stieglitz, cuya formación en Berlín entre 1880 y 1890, subrayémoslo una vez más, así como su relación con las vanguardias, le han puesto en perfecta sintonía con personalidades visionarias como Vincenc Kramář, Daniel-Henry Kahnweiler, Carl Einstein y Wilhelm Uhde.

Para subrayar su empatía con la obra de Picasso —artistas cara a cara—, Stieglitz decide hacer pública *Standing Female Nude* en el número 36 de *Camera Work*, un número especial que publica justo después de su exposición (finales de 1911) y que consagra únicamente a una serie de dieciséis de sus propias fotografías inéditas, tomadas desde 1892 —una serie sublime de obras maestras sobre la ciudad de Nueva York, de sus puertos, sus vías ferroviarias, como *Lower Manhattan* (1910), *The City of Ambition* (1910), *The City Across the River* (1910), *The Hand of Man* (1902), *The Terminal* (1892)—, pero sobre todo, tal vez, esta obra maestra de las obras maestras, *The Steerage* (1907), que captura a unos personajes amontonados en dos puentes de barco, puente inferior y puente superior, clase inferior, clase superior, con taleds, tirantes y moños de campesina abajo y canotiers blancos, sombreros de fieltro y mujeres elegantes arriba; dos clases sociales separadas por una larga pasarela blanca, oblicua y prohibida, con sus barreras de cadenas, como una visión paradigmática de la inmigración.

CAPÍTULO 22

«Rodilla contra rodilla», retrato contra retrato… Gertrude Stein

> El siglo XX no será europeo porque Europa tal vez está acabada.[1]
>
> GERTRUDE STEIN

«Hasta que Gertrude no compró un Picasso cubista —escribió Leo Stein al coleccionista Albert Barnes–, mi hermana nunca fue responsable de la mínima compra, y siempre lo ha reconocido así.»[2] ¡No se puede decir más claro! Más adelante, añade: «Prácticamente todo lo que [Gertrude] dice sobre nuestras actividades antes de 1911 es falso, tanto los hechos en sí como sus implicaciones. Su texto reciente titulado *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Curonia* (13) es un completo disparate, incluso ha juzgado necesario eliminarme de la escena».[3] ¿Cómo mantener la cabeza fría ante una familia que se enfrenta de manera tan violenta en público? Las desavenencias entre hermanos, como todo el mundo sabe, conllevan una carga indecente y salvaje que desvela las pulsiones más primarias y más arcaicas. Pero volvamos un momento a la pareja Gertrude Stein-Picasso. Hace unos años, mientras consultaba los archivos del Museo Picasso, ya había tenido ocasión de admirar el funcionamiento de esta *koiné* que practican desde 1905. «*Bonjour, bonjour, bellisima cita questa and molta bella cavallo fait des bois*»,* escribe al dorso de una postal que representa una escultura de Donatello. «Esta *fotógrafo*

es más bonita que la otra que le *e* enviado. Es muy *bonita esta* caballo y está muy bien *colocada* en una sala magnífica.»[4] El día de San Pablo, en una carta un tanto cursilona, con la palabra «Pablo» dibujada con un trazo ñoño, le desea al artista «muchas repeticiones felices de su fiesta»,[5] y más adelante, sobre una reproducción de la *Contessa Spini* de Il Piccio, le envía una nueva misiva en la que transcribe fonéticamente algunas palabras francesas de grafía algo compleja [«*Quescé*» *por* «*Qu'est-ce que*»] y confunde sistemáticamente el género de los sustantivos, incluso el del propio Picasso, a quien le llega a preguntar si está «sola».[6] «Hablo mal el francés y lo escribo todavía peor —escribirá un día—, pero a Pablo le pasa lo mismo; dice que escribimos y hablamos un francés que solo nos pertenece a nosotros.»[7]

Gertrude Stein y Picasso se comunicaban en una lengua inventada por ellos, pero si ella no se preocupó nunca por dominar el francés, el caso de Picasso es muy diferente, porque en 1935 se consagró como poeta en lengua francesa. «Para mí solo existe una lengua: el inglés —afirmaba Gertrude Stein—. Una de las cosas que más me gustaron de todos aquellos años fue estar rodeada por gente que no hablaba el inglés.»[8] Gertrude Stein apreciaba la soledad que le confería su estatuto de expatriada, viviendo en un país en el que nadie entendía lo que escribía y en el que podía aislarse fácilmente en su burbuja lingüística. De este modo, Picasso y ella, los dos ocupados en renovar los códigos de sus respectivos lenguajes —la pintura y la lengua inglesa—, se habían forjado una jerigonza particular para comunicarse, un símbolo de la intimidad de su relación. Si Leo es, indiscutiblemente, la fuerza que está detrás de la colección, la entrada real en escena de Gertrude en el entorno del artista comienza con las sesiones de posado para su retrato, antes del verano de 1906 pasado en Gósol.

¿De quién fue la iniciativa de ese retrato? ¿Cómo fue financiado? Nadie lo sabe a ciencia cierta. «Gertrude posó y Picasso comenzó a pintar, sentado sobre el borde de una silla, con la nariz pegada al lienzo y sosteniendo una

pequeña paleta cubierta de gris castaño uniforme a la que no dejaba de añadir más gris castaño. Fue la primera de las ochenta o noventa sesiones.»[9] ¿Cómo leer sin esbozar una sonrisa ese número de sesiones de posado repartidas en tres meses? El caso es que Gertrude adquiere, durante este periodo, una posición de privilegio respecto a Picasso, una verdadera intimidad física que la pone en contacto con la creatividad pura, destronando por un tiempo a los otros pretendientes que pululan en torno al inquilino sin blanca de la Rue Ravignan. Escuchemos la versión que da la propia Gertrude en su formidable *Autobiografía de Alice B. Toklas*: «Poco tiempo después [de su primera visita al taller], Picasso comenzó el retrato de Gertrude Stein, ahora tan célebre; pero ya nadie recuerda exactamente cómo se produjo esta situación […] se han olvidado, es un agujero negro. Nadie había posado para Picasso desde que tenía dieciséis años, y ahora tenía veinticuatro; por su parte, Gertrude nunca había pensado en hacerse retratar […] para ese retrato posó noventa veces, y durante el tiempo que duró el retrato pasaron muchas cosas».[10] Errores, imprecisiones, aproximaciones, inexactitudes voluntarias, difuminados artísticos, exageraciones flagrantes en este texto precursor de la autoficción. ¿Cómo podemos restituir al elemento literario de la familia Stein el lugar histórico que le pertenece sin que nos engañe su infernal oleaje?

Observemos la intimidad física del «rodilla contra rodilla» —¿cuerpo a cuerpo amoroso?— subrayado por la autora con poca sutileza: «Los dos, incluso ahora [estamos en 1932] mantienen largas conversaciones solitarias. Se sientan en dos sillitas bajas en su taller, rodilla contra rodilla, y Picasso dice *explíquemelo*».[11] Observemos, como en la amistad con Apollinaire, la perfecta simetría entre el trabajo pictórico del uno y el trabajo poético de la otra —los dos artistas se estimulan, se espolean, se desafían, se enfrentan—. En 1905 y 1906, antes de Gósol, Picasso produce *Gertrude Stein* sin conseguir acabarlo; Gertrude, por su parte, produce *Three Lives*. Entre los veranos de 1906 y de 1907, Picasso acaba el famoso retrato y, luego, se

sumerge en las experimentaciones formales de *Las señoritas de Aviñón*; Gertrude se pone a su altura con *The Making of Americans*. La renuncia a la semejanza y el descubrimiento de la «solución de la máscara» que, como hemos visto, firman en Gósol el arranque de una nueva era para Picasso, se conjugan al regreso de París en agosto de 1906: Picasso le añade una máscara al retrato. Y la señorita Stein —con su pose masculina tomada del *Retrato del señor Bertin* de Ingres y su máscara primitiva de ojos asimétricos— pasa a ser la mujer poeta universal.

Y así, mientras Picasso se lanza a la inmensa aventura que se convertirá en *Las señoritas de Aviñón*, Gertrude Stein desarrolla *The Making of Americans*, su primera obra magna en la órbita de Picasso —un manuscrito de mil páginas ambicioso, delirante, interminable— cuya finalidad, simplemente, es contar, a partir de la saga familiar de sus abuelos (judíos alemanes emigrados a Estados Unidos) y sus padres, una historia universal de los americanos, que redacta en una lengua «inspirada por la fragmentación modernista de los cuadros [del pintor], con su ausencia de diferenciación y de estructura», representando, según sus propios términos, «la tranquila penetración de Oriente en la cultura europea, o más bien la tendencia de aquella generación a pensar que el siglo XX no será europeo porque Europa tal vez esté acabada».12

Orientarse en el mundo de los Stein no es fácil, porque todas las informaciones que se nos dan sobre ellos parecen falsificadas, trucadas, retorcidas, deformadas. Empezando por el nombre de la minúscula aldea situada en los confines de Franconia y que Daniel Stein —el padre de Michael, Simon, Bertha, Leo y Gertrude— abandona junto a sus padres a la edad de siete años, el 14 de julio de 1840, para emigrar a Estados Unidos. Todos los libros sobre los Stein, cuando se refieren al origen alemán de la familia, citan el nombre de «Weigergruben», un nombre que no existe, repitiendo así el mismo error una y otra vez. ¿Cómo orientarse en esta hermandad de rentistas atípicos? Mi pasión secreta por la geografía ha venido en mi auxilio una

vez más. Durante mucho tiempo busqué Weigergruben entre todos los puebluchos de la Alta Baviera y el Palatinado… ¿Weilheim? ¿Weissenburg? ¿Weissenhorn? ¿Weissenstadt? ¿Wertingen? ¿Weiden in der Oberfalz? ¿Werikersheim? ¿Weingarten? En realidad, se trata de un lugar llamado Weickersgrüben, un minúsculo territorio agrícola situado en el valle del Saale (al noroeste de Baviera) en el que en 1840, y gracias a la protección de los señores locales, los condes de Thüngen, vivían seis familias judías —traperos, tratantes de ganado, encuadernadores— amparadas bajo el apreciable estatus de *Schutzjuden* («Judíos bajo protección») en el *Thüngensches Judenschloss* («castillo de los judíos de Thüngen»), una imponente construcción medieval fortificada, flanqueada por una hermosa torre cuadrada del siglo XV. Este *Judenschloss*, que antiguamente había servido de aduana para recibir los diezmos, sirvió posteriormente de iglesia católica y después, cuando la familia reinante decidió convertirse, de templo luterano. En la época de los Stein albergaba también una sala de oración y una escuela religiosa para las familias judías.

Mientras Picasso retuerce una y otra vez los cuerpos del burdel de Aviñón y que, bajo el efecto de su amiga Gertrude —en una ocasión le dirigirá una carta a la «Señorita Gertrude Stein, hombre de letras»—, se inicia en otros mundos, esta se reinventa, con el mismo aplomo, la génesis de los Estados Unidos de América, en forma de fábula universal, a partir de los relatos de su padre. ¿Se informó bien Gertrude Stein acerca del estatus de los judíos de Baviera antes de la Revolución de 1848? Fue bajo la autoridad de Carlos VI, *Graf von Thüngen* (1776-1841) —embajador de Baviera en Atenas, Darmstadt y Kassel, después ministro del rey— cuando su propio abuelo paterno, Michael Stein —un hombre respetado y al parecer jefe de la comunidad de Weickersgrüben—, abandonó su pueblo en condiciones dramáticas: acabó cediendo ante la feroz voluntad de su mujer Hannah, que quería marcharse a toda costa. En los archivos municipales se conservan

todavía restos de aquella tragedia familiar: reticencias del padre, retraso en los trámites necesarios, gastos de un viaje de aquella magnitud, venta anticipada de todos los bienes, incertidumbre por la situación de Schmeie Stein, el primogénito, que no ha cumplido con sus obligaciones militares, y pueden verse penalizados económicamente por este motivo… Pero todos esos riesgos representaban una apuesta por el futuro de la familia. Al pie del documento oficial fechado el 12 de mayo de 1840, y mediante el cual el ayuntamiento levanta acta de la partida, figuran las firmas del padre y sus cinco hijos en lengua hebrea. En cuanto a la madre, trazó tres crucecitas…[13]

Al hilo del relato de Gertrude Stein se hacen evidentes las múltiples connivencias con Picasso inventadas por la novelista de autoficción, como, por ejemplo, Gósol, se convierte en Gossols, la ciudad californiana que la autora escoge como residencia de su familia. Gósol/ Gossols —a partir de entonces lugar fundacional del futuro cubista de Picasso a la vez que del futuro americano de los Stein— se sitúa en el corazón de una geografía fantaseada en la que América y España se desmarcan del resto del mundo occidental. Pero Stein va más allá: hace del cubismo una «producción natural de España», una revolución estética surgida de las profundidades de la identidad española: «En las tiendas de Barcelona, en lugar de postales, vendían unos cuadritos que contenían un puro, un puro de verdad, una pipa, un pañuelo, etc., etc., todo ello realzado por pedazos de papel recortados que representaban otros objetos, exactamente la disposición de muchas pinturas cubistas. Es una modernidad que en España tiene varios siglos de existencia».[14] Si Gertrude Stein está convencida de haber sido capaz de comprender el cubismo antes que nadie y de utilizarlo a su vez para revolucionar la literatura, es porque, a su juicio, España y América son «las dos únicas naciones occidentales que pueden alcanzar la abstracción».[15]

Si, en su caso, búsqueda artística y búsqueda identitaria están en connivencia, se debe a que la obra no es un mero objeto de contemplación. Es el soporte de una

experiencia y el precipitado de una cierta relación con el mundo —a menudo, pensado en términos nacionales: el espíritu español, americano, francés, alemán, etc.—. El enfoque de las obras promovido en los salones de los Stein se apoyaba en una estética psicológica de origen anglosajón, influenciada por la filosofía pragmática de William James —el padre de las ciencias cognitivas y mentor de Gertrude el tiempo en que esta cursó estudios en Harvard—. Así se comprende mejor la necesidad, recordada constantemente tanto en la Rue de Fleurus como en la Rue Madame (donde viven Michael y Sarah Stein), de tener un contacto directo con los cuadros, indispensable para suscitar la inmediatez de la experiencia. Pero también podemos evaluar, a través de la constitución de la colección familiar, la enmarañada madeja que fue tejiéndose entonces entre juicios estéticos y rivalidades fraternas, entre apuestas financieras y ajustes de cuentas, entre ambiciones personales y conversiones poco menos que religiosas. «Los Stein estuvieron entre los primeros que pensaron en elaborar su colección como un vector psicológico que participaba directamente en la construcción de su identidad personal y familiar, más allá del mero hecho de la posesión.»[16]

En octubre de 1911, tras dar por terminado el manuscrito de su vasta epopeya familiar, Gertrude Stein entra en un periodo de «proselitismo heroico»[17] y firma una serie de retratos de personalidades parisinas que serán publicados en la revista *Camera Work*. Así, sucesivamente: «Matisse» (1912), «Picasso» (1912) y «Mabel Dodge en la Villa Curonia» (1913). Se convertirá así, para los pocos privilegiados que siguen las exposiciones de Stieglitz en Nueva York y que compran su revista, en la principal promotora de la vanguardia parisina entre un público americano rezagado. Se produce entonces una inversión de papeles con respecto a Picasso: de ahora en adelante, la cosa queda en una confrontación de retratos. Porque como en una construcción en abismo muy elaborada, el modelo de *Gertrude Stein* (1906) le replica al pintor con un «retrato

de Picasso» (1912). La hermana pequeña de Leo Stein, la benjamina de los hermanos, inscribe así su nombre en la historia.

En marzo de 1912 Gertrude Stein adquiere *La mesa del arquitecto*, el primer lienzo de Picasso que compra ella sola[18] tras la partida de su hermano y no directamente al artista, como hasta entonces. «Tengo el placer de confirmarle que le cedo el cuadro de Picasso *La mesa del arquitecto* al precio de 1.200 francos —le escribe Kahnweiler—, pagaderos en dos plazos: uno ahora y otro a su regreso a París en otoño.»[19] En la parte inferior de este cuadro oval, Picasso ha representado una tarjeta de visita sobre la que ha inscrito, a mano, «Gertrude Stein». ¿Se trata de una incitación suplementaria dirigida al narcisismo de Gertrude, en referencia a una cita fallida? De hecho, en esta obra hay mucho más, puesto que a partir de tonalidades beis y grises, como un trampantojo encriptado pasado por la trituradora de un puzle, el pintor ha reunido, dislocadas y de cualquier manera, todas las trazas de sus propios objetos fetiche y sus pasiones de la época: «MA JOLIE» se refiere a una canción de moda y a Éva, su nueva musa y pareja; «MARC», a su alcohol preferido; «Gertrude Stein» es un saludo a su coleccionista. Son palabras truncadas que flotan en medio de objetos asimismo truncados: dos vasos llenos, una botella de alcohol, una partitura musical, un alzapaño de cortina con flecos, la voluta de un violín —que serán otros tantos elementos distintivos del cubismo—. Aquella que anunciará «la tranquila entrada de Oriente en la cultura europea», aquella que afirmará «que el siglo XX no será europeo porque Europa tal vez está acabada»,[20] ¿tenía realmente los medios, con su cultura desfasada de expatriada, para predecir la Primera Guerra Mundial?

En 1935, un año después de la aparición de *Autografía de Alice B. Toklas*, algunas personalidades escandalizadas decidieron publicar, en la revista *Transition*, un «Testimony Against Gertrude Stein», para restablecer las verdades que se oponían a su visión del mundo. Démosle la palabra a Braque, cuyo texto no precisa comentario: «La señorita

Stein no entendía nada cuanto pasaba a su alrededor [...]. En la primera época del cubismo, Picasso y yo nos habíamos lanzado a lo que nos parecía ser la búsqueda de una personalidad anónima. Tendíamos a borrar nuestras propias personalidades a fin de acceder a la originalidad. Y así ocurría que algunos amantes del arte confundían las pinturas de Picasso con las mías, y viceversa. A nosotros nos resultaba indiferente, porque lo que nos importaba, ante todo, era nuestro trabajo y el cuestionamiento que planteaba [...]. La señorita Stein, manifiestamente, lo veía todo desde el exterior, jamás percibió el auténtico combate que llevábamos a cabo. Para alguien que se toma por una autoridad de su tiempo, podemos decir que jamás pasó el estadio del turismo».[21]

CAPÍTULO 23

«Nuestra única patria era París»… Rupf, Uhde, Hessel ¡incluso Dutilleul!

> París se había vuelto un destino, una necesidad […]. Yo conocía a algunos pintores y amigos de pintores, la mayoría también extranjeros. Extranjero, vivía al margen de la vida y adoraba esta ciudad.[1]
>
> FRANZ HESSEL

Entre 1905 y 1911, con las veladas de la Rue de Fleurus abiertas a todo el mundo, los Stein le aportaron a la capital francesa un aliento radicalmente nuevo. A su alrededor gravitaban comparsas en su mayoría extranjeros —rentistas, expatriados, viajeros…— que constituyeron una microsociedad en constante progresión, en dos continentes simultáneamente, integrada por un centenar de personas —agentes sociales individuales, artistas, escritores, periodistas— y en cuyo seno se produjeron rivalidades y alianzas, amistades, afectos, amores, atracciones y odios, e incluso juegos de poder enmarcados por múltiples parámetros: creación, dinero, círculos de influencia. Poco a poco, el universo de esta hermandad se ha ido dibujando a mis ojos como un potencial de ideas, de intercambios, de hibridaciones, cruces y fertilizaciones, a la vez que una especie de *ring* en el que se dio libre curso a los instintos depredadores de algunos de sus miembros. En este capítulo —entre la galería de retratos y la investigación—

seguiremos la pista de algunos de estos personajes y observaremos cómo los Stein se involucran en la rivalidad, típicamente parisina, entre los dos artistas más notorios de la capital: el joven Picasso y Matisse, once años mayor que el español.

En enero de 1908, Matisse aceptó la creación de una «Academia Matisse», en la que impartiría clases. La promotora de esta idea, un proyecto totalmente innovador en París, fue Sarah Stein, la mujer de Michael. La primera sede de la academia se abrió en el convento Des Oiseaux, en la Rue de Sèvres, y después en el convento del Sacré-Coeur, en el Boulevard des Invalides. De hecho, la apertura de esta escuela se convirtió, para el gran colorista, en «un medio de establecer [su] pensamiento teórico en un momento en que su prestigio comenzaba a entrar en competición con el cubismo emergente».[2] La rivalidad entre los dos campos fue en aumento al año siguiente, y entre los Stein se convirtió en un asunto de familia: «Rue de Fleurus» (Leo y Gertrude) contra «Rue Madame» (Michael y Sarah). Los primeros se alinearon con Picasso mediante la adquisición, en octubre de 1909, de un conjunto de paisajes cubistas de Horta de Sant Joan, sin dejar de manifestar su aversión por lo que consideraban una deriva de Matisse hacia las artes decorativas. «Tuve la impresión de que las dos facciones habían confundido su identidad con la de los dos pintores»,[3] explicó su amiga Harriet Levy.

La Académie Matisse se inscribía así en «la línea directa de una concepción estética fundada sobre la noción de experiencia»,[4] puesto que los Stein (tanto los de la Rue de Fleurus como los de la Rue Madame) se habían convertido en el auténtico crisol de un pensamiento dialéctico a partir del arte en proceso de ejecución, en presencia de los propios artistas. A partir de la apertura de esta nueva institución, las tensiones entre Matisse y Picasso avivaron los conflictos familiares latentes —Sarah contra Gertrude, Gertrude contra Leo— y las visitas, a su vez, se dividieron en dos campos —«matisseítas» contra «picassoítas»— como los denominó maliciosamente

Gertrude.[5] Mostrar interés por Picasso en la Rue Madame estaba considerado como una herejía, de igual modo que confundir un Picasso con un Cézanne podía ser un sacrilegio en la Rue de Fleurus. El pintor Martin Birnbaum, que fue víctima de la cólera de la escritora por un delito como este, afirmó que «descubrir influencias en la obra del sacrosanto maestro de la señorita Stein era poco menos que un crimen: por sí solo era motivo suficiente para ser considerado como un visitante indeseable».[6]

Según Isaac Grünewald, un artista sueco, los ciento veinte alumnos que engrosaban las filas de la Académie Matisse eran «mayoritariamente escandinavos, alemanes, húngaros, rusos, y solo dos franceses».[7] Los amigos que los Stein habían conocido en San Francisco frecuentaban tanto la Rue Madame como la Rue de Fleurus, y la acogida informal que se les dispensaba los hacía sentir cómodos, mientras que otros visitantes frecuentaban aquel salón con una seriedad rayana en lo místico —como si se tratara de un santuario—. «Nuestra única patria era París», declaró por su parte Franz Hessel, nacido en Stettin (Alemania), que llegó para pasar seis meses en la capital francesa, hacia 1906, siguiendo los pasos de Heinrich Heine, Wilhelm Uhde, Daniel-Henry Kahnweiler, y se quedó seis años. «Es algo extraño y difícil de explicar —añadió—. París se había vuelto un destino, una necesidad [...]. Yo conocía a algunos pintores y amigos de pintores, la mayoría extranjeros. Extranjero, yo vivía al margen de la vida y adoraba esta ciudad [...]. De tanto en tanto, todo el mundo se reunía en torno a la mesa de los poetas franceses, cada uno chapurreaba como podía su amado francés, común a todos nosotros, pero como los escogidos de todos los pueblos en Pentecostés, nos comprendíamos.»[8]

Uno de los personajes centrales de esta colonia alemana de París —ya nos hemos ido encontrando con él en estas páginas— es Wilhelm Uhde, coleccionista y galerista en sus ratos libres, originario de una familia protestante de Prusia Oriental y que, desde su llegada a París en 1904, compra su primer Picasso, *La habitación azul*, en el

establecimiento de Soulié, en la Rue des Martyrs, frente al circo Medrano, el mismo bazar en el que Picasso se ha comprado un lienzo del Aduanero Rousseau. Poco después, Uhde conoce a Picasso en el Lapin Agile, poco antes de abrir una galería de arte, en el 73 de la Rue Notre-Dame-des-Champs, que apenas tuvo una vida episódica. «Tuve que recorrer un largo camino para llegar, desde la incultura de las provincias orientales, hasta este París en el que hoy me siento en mi casa; un camino que me alejó de todo lo que era prusiano, luterano, reaccionario, bismarckiano, y me acercó al libre dominio del arte»,[9] anota en sus memorias, cuyo título, *De Bismarck à Picasso*, ya es toda una declaración de principios. En su piso de la Rue aux Fleurs acoge a los amantes del arte, pero también al gran público —los enemigos declarados del cubismo— y desempeña el papel de intermediario en este heterogéneo medio de coleccionistas y artistas franceses y «extranjeros». Así, la apertura de la galería Kahnweiler representa para él «un acontecimiento capital» en la vida parisina. «A partir de aquel momento —afirmó—, entablamos juntos el duro y hermoso combate por las grandes cosas que habían de venir.»[10]

¿Puede sorprendernos, entonces, ese nutrido contingente de artistas alemanes, comandados por Hans Purrmann y su grupo del Café du Dôme, que afluye a la Rue de Fleurus, a la Rue Madame y a los diferentes locales donde se instala la Académie Matisse? La cálida recepción dispensada a las experimentaciones estéticas de estos años por el público alemán (tanto en París como en Alemania) choca de manera notoria con las escasas manifestaciones de simpatía de los críticos, los coleccionistas y el público francés hacia el cubismo. La pintura de vanguardia merecía toda clase de reproches por parte de la intelectualidad francesa, el medio artístico, la prensa especializada o generalista y hasta incluso la Asamblea Nacional. El cubismo —junto al futurismo— fue la corriente que recibió más ataques. El propio término cubismo fue, en sus inicios, un término peyorativo destinado a ridiculizar esta pintura

que transforma la realidad en «cubos», y se originó en un artículo de Louis Vauxcelles en el que escribió, hablando de los paisajes pintados por Georges Braque en L'Estaque en 1908: «El señor Braque desprecia la forma, lo reduce todo, ya sean lugares, casas o figuras humanas, a esquemas geométricos, a cubos».[11] Desde aquel momento, y acostumbrada como estaba la prensa francesa a burlarse de la profusión de ismos (futurismo, primitivismo, cientifismo, neomallarmeísmo, etc.), se apresuró a añadir el sufijo «-ismo» al término «cubo» escogido por Louis Vauxcelles para describir aquel nuevo estilo pictórico y ver en él el síntoma de una época decadente en la que los artistas no ambicionan otra cosa que resultar originales y hacer que se hable de ellos a cualquier precio.[12] Era una manera de sugerir que solo era la locura megalómana de una enésima escuela del arte moderno. El término «cubista» conservó, durante años, e incluso en los ambientes del arte moderno, su violenta carga peyorativa.

Pero ¿qué se le reprochaba exactamente, en Francia, al arte de vanguardia en general y a los pintores cubistas en particular? «El comprador rico suele tener tanto miedo de parecer un vulgar "burgués" […] que se le hace comprar casi cualquier cosa.»[13] Una reacción como esta no es sino una muestra de las múltiples manifestaciones de desfase cultural entre Francia y Alemania durante aquella época tan particular —posterior a la humillante derrota de Sedán (1870) y anterior al comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914)— en la que se consideraba a Alemania, por parte de los franceses, como el «enemigo hereditario» y el «modelo supremo». Por su parte, cuando Kahnweiler visita el Bateau-Lavoir y descubre *Las señoritas de Aviñón*, «reconoce al instante que el cuadro no se dirige a un juicio fundado sobre el gusto, y que su descripción no evoca ni deformación ni expresividad», destaca Werner Spies. Por otra parte, haciendo «abstracción del carácter puramente narrativo de la composición, comprende que los "problemas" de Picasso están en vías de solución».[14] Así pues, toda la colonia alemana de París se interesa por el

Picasso de los años cubistas, siguiendo los pasos de Wilhelm Uhde, Meier-Graefe y Kahnweiler y siguiendo a Kant cuando dice «Una obra bella no debe limitarse a gustar».[15] «Si tradicionalmente se consideraba la cultura francesa como la guardiana del gusto —comenta el historiador Michel Espagne—, la alternativa a la norma del gusto es la investigación de los orígenes. Alemania parece ser un pueblo en el que reina una búsqueda febril de sus orígenes. No solo se rehabilita la cultura medieval, hasta el punto en que se convierte en una especie de nueva Antigüedad, sino que las investigaciones se sumergen mucho más allá, en los dominios míticos del indogermánico y del sánscrito.»[16]

Sin embargo, un personaje con «la mirada profundamente fundamentada en el gusto» —puesto que pertenece a una familia tradicional del norte de Francia, donde ha sido educado en un castillo, rodeado de muebles del siglo XVIII, algunos de los cuales procedentes del castillo de Versalles, de cuadros de Hubert Robert, Jean Boucher y Horace Vernet— va a sumarse a este círculo de extranjeros. Pilotado por Kahnweiler, se impondrá como uno de los coleccionistas más finos y apasionados del Picasso cubista, llegando a adquirir más de cincuenta obras de esta revolución estética, con una predilección por un periodo tan mal comprendido como es el de los «papeles pegados» de 1913. «No tengo un mérito especial, me dirigí a los jóvenes por necesidad», explicará este hombre discreto, Roger Dutilleul, en una de las raras entrevistas que concedió: «Me gustaba mucho Cézanne, pero en 1907 ya era inaccesible para mis posibilidades económicas […]. Pero el gusto por él me llevó a frecuentar la tienda que Kahnweiler, que entonces solo tenía veintitrés años, acababa de abrir. Era un joven sensible e inteligente, y sus conversaciones animaron y robustecieron mis inclinaciones. Fue él quien me llevó hacia Picasso. En realidad me convertí en su discípulo. Y como los artistas venían a menudo a pasar la tarde en la galería los fui conociendo poco a poco y entablamos unos lazos de amistad que nunca se han deshecho».

Administrador delegado de la sociedad de cementos Portland del Boulonnais, Roger Dutilleul es un hombre elegante, lleva un bigote imponente y fuma en pipas de la mejor calidad. Vive de las rentas familiares (ingresos procedentes de granjas y de bosques) y reparte su tiempo entre el castillo de Bellinglise (del siglo XVI), en las proximidades de Compiègne, y su piso de la Avenue Monceau. «Para mí representaba el prototipo del gran burgués francés, muy ilustrado y muy refinado, perteneciente a una época ya extinta, pero profundamente simpática y apreciable. Estaba en la línea de los grandes aficionados al arte»,[17] hace constar Kahnweiler. En un piso repleto de cuadros que se amontonan hasta en las paredes del cuarto de baño, Dutilleul lee, compra y se informa sin cesar, en un movimiento de transgresión silenciosa frente a los gustos de su entorno social, casi a escondidas. «¡Estúpido!» En los márgenes de los libros de su biblioteca, a lápiz, con su escritura minúscula pero rigurosa, dialoga con los autores que reúne en torno a él, los comenta, los insulta cuando viene al caso, como hace en un libro de René-Xavier Princet, donde leemos estos juicios despreciativos sobre el Aduanero Rousseau: «Para algunos pintores contemporáneos, la torpeza, con la excusa de la síntesis, se vuelve una virtud. El Aduanero Rousseau, pintor aficionado y proclamado "jefe de filas", le debe el éxito más a su falta de cultura y al hecho de haber sido un niño toda la vida que a sus dotes reales».[18] En cambio, conforme a los análisis de André Salmon, el coleccionista subraya esta frase con una empatía extraordinaria: «Picasso había desentrañado el secreto de Cézanne: tratar a sus personajes igual que a los elementos de sus naturalezas muertas, como volúmenes en el espacio».[19] Pero hay algo más, porque la fama de un coleccionista se mide también por los lazos de amistad o de confianza que llega a establecer con los artistas, por la manera en la que se integra en su mundo. En este sentido, el caso de Dutilleul es ejemplar: los días 16, 17 y 18 de junio de 1919, Modigliani —de quien acaba de adquirir una imponente colección— los pasará en la

Avenida Monceau trabajando en el retrato del coleccionista rodeado por sus cuadros (sus «hijos», como los denominaba) tomando prestados los colores —verde esmeralda, ocre y gris— de *Bodegón con peces y botellas*, una suntuosa naturaleza muerta de Picasso que Dutilleul tiene colgada en su salón, estableciendo así un diálogo con el maestro, integrando la obra maestra en la personalidad de su modelo, jugando con la asimetría de las pupilas, en una sublime construcción en abismo.

Pero volvamos a los expatriados, a los viajeros y a los otros enamorados de París. De hecho, desde 1908, hay que tener en cuenta las visitas regulares de los coleccionistas rusos, como el industrial Serguéi Shchukin, seguido por su joven colega Ivan Morozov, a quien le brindará consejo. De entrada lentamente, después de manera apasionada, Shchukin se lanzará a la caza de obras maestras de Picasso, comenzando por la casa de los Stein, luego en la galería de Kahnweiler, después en casa del propio Picasso. Será él quien adquiera las obras de Picasso que queden disponibles en el momento del «divorcio» entre Leo y Gertrude en 1913. En Moscú, los «iconos negros» de Serguéi Shchukin atesorados en su «gabinete Picasso», uno de los tesoros de su casa abierta a todo el mundo como un museo, irrigarán muy pronto la inspiración de los discípulos de la joven pintura rusa, como Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov.

Durante esos años, el Bateau-Lavoir (Picasso conservará un taller hasta 1912) se va convirtiendo poco a poco en un auténtico falansterio de extranjeros. ¿Cómo situar el lugar que ocupa Picasso en el seno de la *Escuela de París*, esa «construcción imaginaria»[20] inventada por el crítico André Warnod[21] en 1925? Con esta denominación se refería a aquel conjunto de artistas antiacadémicos llegados a la capital francesa a partir de 1900 y que se encuentran, en su mayoría, en una situación paradójica. La ciudad les ofrece, por supuesto, la riqueza de sus museos, la efervescencia de sus salones, la cordialidad de sus cafés, la libertad de sus costumbres, el calor de una población heterogénea en la que se mezclan con los artistas franceses,

se unen y se reconocen en una subcultura y un medio marginalizado. Pero con su Policía despiadada, como ya hemos visto, la metrópolis también va a tratar de domar todas esas energías que los críticos nacionalistas comienzan a percibir como amenazadoras y nefastas. A pesar de todo, Picasso prosigue desarrollando su sistema de referencias y de relaciones; funciona como una caja de resonancia de su tiempo; percibe, identifica y cataliza todas las influencias mejor que nadie, y construye su obra de manera obstinada, como un lenguaje propio —fuera del laberinto de la sociedad francesa, a pesar de ella y gracias a ella—. Así, cuando el crítico americano Walter Pach le anuncia que pronto tendrá lugar en Nueva York una exposición de arte moderno, el artista toma el lápiz y hace una lista de los colegas que han de estar presentes en ella. Con su caligrafía precisa y elegante, Picasso escribe: «Juan Gris, 13 Rue Ravignan, Metzinger, Gleizes, Léger, Duchan, Delaunay, Le Fauconnier, Marie Laurencin, De la Fresnaye», subrayando cada nombre con un firme trazo negro, y añade al pie de la lista, como una evidencia, un último nombre: «Braque».[22]

Aparte de las colonias americana, alemana, suiza, checa, rusa, danesa u holandesa, Picasso frecuenta también a dos nuevos ocupantes del Bateau-Lavoir, dos florentinos de su edad, Ardengo Soffici (poeta, crítico, pintor e intelectual) y Giovanni Papini (escritor y crítico), que trabajan para las revistas *La Voce* y *Leonardo*. Gino Severini, en sus memorias, explica que «comenzaban a circular entonces entre los artistas las ideas de Bergson sobre la intuición […]. Se hablaba de ritmo, de volumen, del espacio tridimensional de los cuerpos; se hablaba del color y del dibujo considerados en sí mismos, y ya no en función de la realidad […]. De ahí vino el rechazo, iniciado ya por Cézanne, a pintar las cosas verdaderas, de manera objetiva y puramente descriptiva».[23] Papini y Soffici, sus traductores al italiano, introducen a Picasso en el pensamiento de Bergson.[24] El pensamiento filosófico de Bergson conoce una amplia difusión tras la aparición de *L'Évolution créatrice* (1907), su encuentro con William James (en 1908), sus

viajes a Inglaterra, Italia y Estados Unidos y la traducción de todas sus obras, incluyendo sus famosos seminarios en el Collège de France. Según Papini, «el *intuicionismo* ocupa un lugar central en la nueva visión de Picasso, posibilitando un retorno *a la espontaneidad y a la plenitud del instinto vital*».25 Y «en esta embriaguez suscitada por la idea de la conquista del mundo», el pensamiento de Bergson se convierte en «un elemento de confrontación inevitable».

Soffici es una de las pocas personas que han podido ver *Las señoritas de Aviñón* en el taller del artista. Desde entonces no dejó de incitar a sus amigos a dar apoyo al cubismo. En cuanto a Severini —que por edad es prácticamente el gemelo de Picasso y ha llegado a París dos años después— anota en caliente, en un bloc de papel amarillo, sus reflexiones sobre este artista «que permite comprender la grandeza que hay en este oficio». En sus hermosas observaciones, Picasso aparece como un héroe en marcha. «Picasso. Desde el principio corta los puentes tras él, se impone las condiciones más difíciles en las que hay que ganar o morir —consigna Severini, en italiano y para sí mismo—. Una vez planteado el problema, hay que encontrar soluciones, y las suyas son casi siempre únicas; brillantes al máximo, de tal manera que el espectador, al mirarlas, recibe un puñetazo en el rostro y debe reconocerse, si es sincero, que este puñetazo es lógico, necesario, aceptable, hermoso, magnífico, sublime [...]. Ahí es donde Picasso es formidable. En cada uno de sus lienzos procede por “destrucción” y no por “adición”: ¡qué esfuerzo de voluntad y qué energía para funcionar así! Destruir, y luego recomenzar, relanzándolo todo, tomando cada parte desde su origen: esta es la grandeza de Picasso.» En otra ocasión Severini transcribe religiosamente, esta vez en francés, algunas frase en bruto, apenas salidas de la boca del artista: «De Picasso: para mí, un cuadro es una suma de destrucción. Hago un cuadro y luego lo destruyo. Pero a fin de cuentas, nada se pierde: el rojo que quito de una parte se encuentra en alguna otra parte [...]. Cuando uno empieza un cuadro, a menudo encuentra cosas bonitas. Pero uno

debe defenderse, destruir su cuadro, rehacerlo muchas veces. Con cada destrucción de un buen hallazgo, el artista no lo suprime, en realidad, sino que lo transforma, lo condensa, lo hace más sustancial. El éxito es el resultado de hallazgos rechazados. De otro modo uno se convierte en admirador de sí mismo. ¡Yo no vendo nada! […] Todo el mundo quiere comprender la pintura. ¿Por qué no intentamos comprender el canto de los pájaros?».[26]

CAPÍTULO 24

Un dúo de virtuosos revolucionarios… Picasso y Braque, Braque y Picasso

Tercer movimiento: *Allegro vivace* (1912-1914)

> Picasso: Recuerdo muy bien lo que les dije […]. Pensé que nos divertiríamos un poco, pero se ha convertido en un verdadero fastidio.
> Kahnweiler: ¿En el fondo, condena lo que llamamos el cubismo «analítico»?
> Picasso: Sí.
> Kahnweiler: Entonces, ¿usted buscó medios de expresión más espirituales?
> Picasso: Sí.[1]

¿Cómo evaluar hoy en día el periodo más sorprendente del cubismo —el de los «papeles pegados», o del cubismo sintético—, el único del que Picasso no renegará jamás, porque conoce su prodigioso poder subversivo?[2] Las obras hablan por sí solas. Cuando en 1912 Picasso pega en el interior de una naturaleza muerta —*Naturaleza muerta con silla trenzada*— un trozo de hule que imita la rejilla de una silla y lo envuelve con un cabo marinero; cuando Braque, a su vez, pega sobre un lienzo vertical tres bandas de madera postiza que imitan un artesonado de roble y después dibuja al carboncillo un vaso roto y un racimo de uvas —*Frutero y vaso*—, no pueden dejar de provocar la admiración inmediata de los Kramář, Kahnweiler, Einstein e incluso

Raphael. Un poco más tarde, esta inclusión lícita de objetos prosaicos y de materiales reciclados en una obra de arte, dinamitando el sistema de representación que había prevalecido durante siglos, planteará múltiples interrogantes sobre la función del arte. Sin embargo, para la mayoría de los observadores, especialmente en Francia, Braque y Picasso, mediante esta inclusión de elementos heteróclitos y corrientes, están profanando la sacrosanta concepción de la obra maestra. Un poco antes, las primeras de estas obras provocadoras —*Violín: «Mozart Kubelick»* (Braque, primavera de 1912) y *Recuerdo de El Havre* (Picasso, primavera de 1912)— ya habían significado el lanzamiento de una abundante serie nunca vista: en dos años, Braque ejecuta cincuenta y siete «papeles pegados»; ¡Picasso trescientos![3] ¿Cómo describir la burbuja en la que funcionan por entonces los dos artistas? ¿Y cómo identificar el timbre de sus voces, la semilla de sus influencias mutuas?

Los catálogos sobre el cubismo —sabios, ricos, inagotables— continúan amontonándose peligrosamente sobre mis estanterías… Tengo que rendirme a la evidencia: ningún capítulo me ha resultado tan difícil de escribir. La respuesta la encontraré en el extrarradio parisino, en los sótanos del inmenso almacén industrial de una empresa de transportes, al final de innumerables pasillos, entre las doscientas mil piezas que integran los archivos del Museo Picasso, en el interior del archivador n.º 17, donde se conserva la correspondencia de Braque.[4] Unas tarjetas postales, así como unas pocas hojas con frases sencillas, breves, directas, con saludos convencionales. Todo muy cordial y sin florituras. Leo: «Un apretón de manos»; «Un buen apretón de manos»; «Te estrecho cordialmente la mano»; «Hola, G. Braque»; «Saludos, GB»; «Hasta el sábado o el domingo. GB»; «Saludos a todos»; «Recuerdos de mi familia. Tuyo, GB»; «Hola, amigos»; «Recuerdos». ¿De qué hablan los mensajes? Del tiempo que hace, de las citas por venir, de los amigos que ha visto (Carco, Manolo, Max, el pintor Étienne Terrus). Los matasellos nos llevan a El Havre, La Ciotat, Ruan, Évreux, Saint-Mars-la-Brière

(Sarthe), Argenteuil, Orleans, el Canigó, Ceret, Sorgues, Aviñón… Descubro un universo inesperado en las numerosas fotos en uniforme del sargento Braque, de la 16.ª compañía del regimiento 329 de infantería, enviadas a su amigo Picasso. ¿No es Braque el primero en introducir a Picasso en un territorio geográfico y cultural tan profundamente francés? Después de los tres años de servicio militar efectuados con anterioridad, Braque prosigue sus «periodos» en el campamento de Auvours, cerca de Saint-Mars-la-Brière, con una satisfacción relativa. «Hola. Después de 20 horas de tren he llegado a St. Mars», le escribe a Picasso el 31 de marzo de 1911. Otra carta: «Querido amigo: hace un tiempo horrible. Estoy tan congelado que me resulta imposible escribir. Me aburro terriblemente. Por suerte el martes dejamos el campo y el miércoles nos liberarán. Tal vez el jueves estemos todos en el Ermitage. Organizamos conciertos, y algunos números son buenos. Hasta pronto. G. Braque».[5]

Cuanto más leo, más crece mi impresión de que Braque y Picasso son aquello que generalmente se llama una pareja *descompensada*. Cuando habla de arte, como el 6 de noviembre de 1911, después de su primera estancia juntos en Ceret, Braque se limita a los aspectos técnicos —lejos, muy lejos de la visión de un Apollinaire o de los análisis de un Max Jacob—: «Mi querido amigo: no tengo nada nuevo que contarte. La vida sigue siendo muy apacible y estoy contento. El trabajo va bastante bien. He comenzado otra *N. M.* (60 cm). […] También trabajo en aquella lectora bonita que me parece que viste empezada. Estoy contento de que la gran naturaleza muerta te cause buena impresión, porque yo no me daba cuenta de lo que podría dar de sí en París». Un año más tarde, en pleno periodo «papeles pegados», las informaciones estéticas que pueden extraerse de sus cartas son más bien escasas: «Martes. Mi querido amigo. Salgo de Kahnweiler, tus lienzos por fin han llegado. Son muy bonitos, sobre todo el *Violín*, me ha parecido una obra de primera importancia muy muy bonita. Es de una sola pieza. Espero encontrarme muchas como esta cuando

pase por Sorgues. París está imposible, los bulevares son una fiesta continua y me altera de tal modo que me he peleado con un cochero, una auténtica batalla, pero he salido sin daños. Ayer me mudé a casa de Max, ¡cuánto trabajo! ¡Un apretón de manos para ti. G. Braque!».[6]

En 1908, el mismo día que Louis Vauxcelles mencionaba rápidamente la exposición de Braque en la «Galería Kahn Weiler [sic], 28 Rue Vignon», otro artículo en el diario *Gil Blas*, al pie de la misma página, anunciaba: «La Conquista del aire. Le Mans, 13 de noviembre de 1908. Wilbur Wright gana el premio de altitud». Fascinados por las hazañas de su primer aviador, Louis Blériot (que atravesará el Canal de la Mancha en 1909), los franceses observan con reticencias las proezas de dos ingenieros americanos, Wilbur y Orville Wright. Sin embargo, durante el verano de 1908, el público de Le Mans sucumbió ante el encanto de los dos hermanos, que encadenaron bucle tras bucle en sus demostraciones en el campo de aviación del Loira. Cuatro años más tarde, en la primavera de 1912, y maravillados por la «conquista del aire», Braque y Picasso se identifican con ellos, en una cálida fraternidad, con un Braque convertido en un Wilbur nacido en Argenteuil. «Los esfuerzos de los constructores de aviones nos interesaban mucho —reconoció Picasso años después—, cuando un ala no bastaba para mantener el avión en el aire, le ataban otra con alambre.»[7] El pintor entonces se hizo suyo el eslogan publicitario de la empresa de neumáticos Michelin, «Nuestro futuro está en el aire», y se apropió de esta declaración de intenciones en un cuadro muy potente: a la derecha, una bandera azul, blanca y roja sobre la que escribió el eslogan truncado, «*Notre avenir est dans l'A*» —*con una* «*A*» flotante, aislada, misteriosa—. Durante aquella primavera de 1912 Picasso continúa imponiendo, en una obra de arte, la pintura más prosaica, la más industrial posible, la Ripolin, mientras lanza un desafío público que responde a las actualidades del año.[8]

Si en aquella época los hermanos Wright fueron calificados en Francia de *charlatanes*, este epíteto, aplicado

a menudo a los cubistas, merece que le dediquemos una atención detallada. ¿Qué era, exactamente, un *charlatán*, en la Francia biempensante de aquellos años?[9] Es el estafador frente al hombre de buena fe, el fanfarrón frente al hombre honesto, el falsario frente el hombre sincero, el arribista frente al hombre mesurado, el hombre vulgar contra el refinado. En este país de la tradición y del *buen gusto*, calificar a un pintor cubista de *charlatán* ¿no significa describirlo como un falsario para desacreditarlo en pocos segundos con argumentos morales? Volveremos sobre este punto. En las antípodas de estas críticas, Kahnweiler hablará de la intensidad, la obsesión, la ansiedad y el trabajo soberano. «No había sábados ni domingos, solo el trabajo constante […]. Braque y Picasso […] trabajaban, luego se reunían hacia las cinco y venían a verme a la Rue Vignon, y hablábamos.»[10]

Atentos a las nuevas imágenes que el advenimiento de la publicidad hacía aparecer sobre los muros de la ciudad, Picasso y Braque se lanzan con alegría, sentido del humor y energía a todas las experimentaciones posibles, con el fin de captar el espíritu de su época —¡a paseo quienes atacan la trivialidad de sus nuevas herramientas!—. Paralelamente a la conquista del aire, los inicios del cine también los seducen. En una porosidad absoluta con el espíritu de la época, Picasso y Braque adoptan todas las innovaciones de la técnica, empezando por el cine, el arte plebeyo por excelencia. Las obras innovadoras que Braque y Picasso se preparan a producir en esta nueva etapa de su colaboración participan plenamente de las fragmentaciones impulsadas durante aquellos años, de aquella «estética horizontal» de las películas, de todo cuanto dinamita el sistema tradicional de representación.[11]

Durante sus estancias profesionales fuera de París, antes incluso de la firma de contratos de exclusividad con su marchante (noviembre de 1912 para Braque; diciembre de 1912 para Picasso), los dos artistas siempre recurren a Kahnweiler. Se convierte en su banquero, su transportista, su consejero, su brújula. En los archivos de Kahnweiler se

conserva un documento extraordinario: las cuarenta cartas que le envió Picasso durante el verano de 1912. En aquel momento de crisis (intenta evitar a Fernande Olivier, «ama» a Éva Gouel, se muda cada seis meses y reina sobre una familia ampliada con mujeres, amigos, animales), Picasso, por fin rico, organiza una amplia red de personalidades (Kahnweiler, Manolo, Braque, Haviland, Gris, la señora Pichot, Terrus) para que cuiden de los suyos y de sus obras *in progress*. Inquieto, agitado, con prisas, como un drogadicto con síndrome de abstinencia, Picasso lo controla todo y a todos, seguramente un buen estratega, pero también egocéntrico, tiránico, egoísta, dominado por una sola preocupación: su obra. Para identificar las prioridades entre la aplastante masa de documentos que le llegan, Picasso comenzará a caligrafiar la palabra «Ojo» sobre una carta, un sobre —una técnica infalible destinada a desbrozar el mundo y señalar los proyectos importantes, sin ralentizar lo más mínimo su avance—. «Mi querido amigo. Ayer recibí su carta y la de Braque», les escribe a Kahnweiler el 24 de mayo.

«Me dice que me ha enviado el lienzo, me imagino que debe ser el rollo que tenía en el taller de la Rue Ravignan u otro del Boulevard de Clichy. Tendría que enviarme también los pinceles que están en la Rue Ravignan, los limpios y los sucios, y los bastidores que también estaban en la Rue Ravignan. Necesitaré más, pero ya le escribiré más adelante o le escribiré a mi proveedor de pinturas. También tiene que enviarme la paleta de la Rue Ravignan, está sucia, envuélvala en papel junto a los bastidores, y las cartas y los peines para hacer madera postiza. De los colores, tiene que enviarme los de la Rue Ravignan y los del Boulevard de Clichy, ya le diré dónde están, le haré una lista. (En el fondo lamento mucho darle tantas molestias.)»[12]

Las cartas a Kahnweiler, escritas en francés con sus habituales faltas de gramática y ortografía, pueden llegar a ser cotidianas, como en mayo: «En cuanto a los perros, le he encargado a Braque que mande a *Fricka* y los otros

animales, el mono y los gatos, a la señora Pichot, que me ha dicho que se encargaría de ellos. Tendría que enviarme el rollo de lienzo que está en la Rue Ravignan, y los paneles, siempre a la dirección de Manolo. Los lienzos que están en la Rue Ravignan y que están dibujados al carboncillo (el violín también) hay que pedirle a Juan Gris que los monte, y digo Juan Gris porque seguramente le será más cómodo que hacerlo usted mismo. Para los colores y los bastidores no necesito molestarlo, le escribiré a Morin y él me los enviará. De los cuadros que le tengo que ceder ya le escribiré más adelante, me lo tengo que pensar […]. De momento no le dé mi dirección a nadie».13 El 1 de junio de 1912, rectifica: «Mi querido amigo: Necesito mis materiales de pintura. Manolo me ha dado algunos colores, pero solo trabajo con verde mezclado, violeta, cobalto, negro de viña, marrón momia y cadmio pálido, y no tengo paleta. Terrus me ha prestado un caballete. […]. A pesar de todo, trabajo». A veces Picasso se atreve a confesar sus sentimientos: «Escríbame, necesito recibir cartas de los amigos. ¿Le han gustado? Dígale a Max Jacob que lo quiero mucho y que si no le escribo no se preocupe» (4 de julio). Y más adelante: «Me porto muy mal con todos mis amigos, no escribo a nadie, pero trabajo, hago proyectos y no me olvido de nadie ni de usted» (11 de abril de 1913).

Picasso se encuentra produciendo entonces lienzos muy grandes, realizados con espátulas de acero, con una «escritura abreviada»14 —como *El poeta* y *El aficionado*—, un gran retrato completamente dislocado, con fragmentos de objetos, fragmentos de palabras, de referencias, fraccionados como un puzle escultórico muy potente. «Los aficionados a los toros de Nîmes, solo pienso en ellos», anota el 19 de julio, después de su encuentro con los toreros de una corrida local, «y ya he transformado una pintura que había comenzado con la figura de un hombre en un aficionado. Creo que puede quedar bien con la banderilla en la mano y estoy intentando hacerle una cara bien del sur».15 Luego vendrá *Bodegón español, Sol y sombra* (1912), una pequeña maravilla oval que comprará

Dutilleul, con una superposición de formas geométricas que recuerdan una botella, un vaso y una guitarra en tonalidades color parma en la parte superior y rojas en la inferior, sobre las que flotan algunas letras —un lienzo del que hablaremos más adelante—. La segunda estancia en Ceret (agosto-septiembre de 1912) supone una escalada en los géneros, los temas, las técnicas, y un aumento de hallazgos, de estímulos, un festival de provocaciones recíprocas, de confesiones, de guiños cómplices, un ojo por ojo, el virtuoso que celebra al virtuoso, el virtuoso que adelanta al virtuoso. A Braque se le ocurre agregar arena a sus pinturas, creando así «otro tipo de ruptura óptica en la pasta pictórica, consiguiendo efectos de materia y de relieve inéditos».[16]

Pero desde la partida de Picasso a París, y de nuevo estimulado por la audacia de su amigo, Braque produce *Frutero sobre una mesa* (septiembre de 1912). Se ha lanzado a un «salto a lo desconocido»[17] mediante la introducción de «tres bandas de galones de imitación de madera» y produce el primero de sus «papeles pegados». En el taller del Boulevard Raspail, Picasso también innova por su parte (aunque se mantenga en su técnica anterior): «Mi querido amigo Braque, estoy utilizando tus últimos procedimientos papelísticos y polvorientos —le confiesa el 9 de octubre—. Me estoy imaginando una guitarra y le estoy poniendo un poco de polvo a nuestro horrible lienzo. Me alegra mucho que seas feliz en tu casa de Bel Air y que estés contento con tu trabajo. Yo, como puedes ver, estoy empezando a trabajar un poco».[18] *Guitarra sobre una mesa* es la primera pintura enarenada de Picasso. Luego vendrá *Violín y pipa* (1912-1914), una pintura en la que Braque introduce elementos tan heterogéneos como el cartón, el *collage*, la tiza, el carboncillo, los papeles pegados —tiras de papel pintado, papel de periódico, papel negro, madera falsa—, como fragmentos de materia en trampantojo que imitan la realidad y añaden efectos de textura. Con *Botella de «vieux marc»*, así como *El poeta*, Picasso obra de igual modo: potenciación de las técnicas, intrusión insólita de objetos de

reciclaje, elementos claves de sus respectivas máquinas de subversión.

Finalmente en solitario, Picasso continúa la escalada con *Naturaleza muerta con silla trenzada*, pegando sobre una tela oval un retal de hule que imita la rejilla de una silla, envuelta por un auténtico cabo marinero, y provoca por vez primera «un buen ejemplo del principio anticlásico de mezcla de técnicas». La obra se quedará en poder del artista hasta su muerte, y solo se dará a conocer al gran público en 1939, cuando se celebre la retrospectiva en el MoMA, y luego en 1955 (Museo de las Artes Decorativas). Recordemos el desprecio manifestado por los amantes de las bellas artes hacia las artes decorativas en la época de la Exposición Universal de 1900; es precisamente en esta brecha entre *high and low*, entre bellas artes y artesanía[19] en la que se sumerge Picasso, borrando las líneas, con la ayuda de la destreza de Braque. Si resulta cierto que «la obra de Picasso produce el sentimiento de una vasta empresa de desjerarquización del *high and low*»,[20] ¿no es precisamente en esta época —de 1911 a 1914— cuando Picasso, junto a Braque, desarrolla su propia revolución contra la tradición académica? Los salones cubistas seguirán su ejemplo: en la escudería de Kahnweiler, al comienzo —con Juan Gris y Fernand Léger—, y luego con Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, el grupo de Puteaux, la Section d'Or, o los teóricos del dinamismo, como Duchamp, Delaunay, Picabia, artífices de unos avances en todos los órdenes que se extenderán, antes incluso de la Primera Guerra Mundial, por el espacio norteamericano, el ruso y el austrogermánico. Sin embargo, como señalará Pierre Daix, «el cubismo de Braque y Picasso […] con su marco sintético […] está muy lejos de las simplificaciones, geometrizaciones y fragmentaciones diversas que se exponen entonces en París y provocan un escándalo en el Salon des Indépendants».[21]

No podemos soslayar sus vínculos personales, su intimidad afectiva: Picasso le presentó a Braque a Marcelle Lapré (una modelo de Montmartre), con la que este se casó;

Braque fue el primero que supo, en 1912, y en secreto, que «Fernande se había fugado con un futurista italiano», y fue el primero que conoció a Éva Gouel, la nueva pareja de Picasso; también fue el primero en enviarle sus condolencias cuando esta murió prematuramente, unos años después. Su connivencia llega a su apogeo en la época de *Nuestro futuro está en el aire*, cuando proclaman el anonimato de sus creaciones. «Me acuerdo que un día —explicará más tarde Kahnweiler— se presentaron en la galería para cobrar. Llegaron imitando a los obreros, con las gorras en la mano: “Patrón, ¡venimos a por la paga!”.»[22]

¿Y si, para Picasso, la amistad con Braque hubiera sido la primera ocasión de sumergirse en profundidad en la excelencia y la tradición de la artesanía francesa, una tradición que se autodenomina «milenaria» y que fue, en el caso de Braque, transmitida de padres a hijos, de generación en generación? ¿Y si el cubismo hubiese representado, con la feliz hibridación de sus propias culturas, la coproducción de dos artistas que transgredieron y sublimaron la tradición de la que provenían? Por una parte, el «artesano heredero»,[23] trabajador cualificado, nacido y formado en el seno de una larga genealogía de artistas con la que decidió romper y convertirse en artista; por otra, el hijo del director de la escuela de Bellas Artes de Barcelona, artista superdotado que mediante su asociación con un artista francés dinamita la noción de obra maestra en la cual su padre se había esforzado pacientemente en formarlo. Desde luego, la utilización de técnicas enseñadas directamente por Braque, como «letras con plantilla», «mármol falso», «madera falsa», «patinados», contribuyó de manera fundamental en la originalidad de *Sol y sombra*, *Nuestro futuro está en el aire* y *Naturaleza muerta con silla trenzada*.

¿Se trataba de una rivalidad profesional, como sugirió Fernande Olivier, o bien de una auténtica «alianza espiritual», como creía Wilhelm Uhde? «La tendencia vertical de Picasso y la tendencia horizontal de Braque —continúa Uhde— pudieron unirse porque concordaban en

un punto esencial: no hay que buscar la realidad bajo la apariencia banal de la vida cotidiana, sino en una forma más elevada y más pura, un *supra verum* que amplifica lo esencial en forma de pasión.»[24] Por su parte, Max Jacob conservaba en la memoria al adolescente que había conocido en la inauguración de la galería Vollard en junio de 1901, el adolescente que le escribiría unas cartas desesperanzadas desde Barcelona y a quien le ofrecería sus palabras, su cama, su pitanza. Puede que sea en Max Jacob que encontremos la comprensión más afinada de esta impresionante alianza. «La osamenta de Braque, antiguo cabo y francés de Argenteuil, tiene mucho que ver con la decisión de Picasso de dejarle exponer a él primero en el Salon des Indépendants. Picasso creía que los accesos de ira se refrenarían ante el aspecto poderoso, la ponderación y la nobleza, la seguridad metódica y los anchos hombros de Braque»,[25] escribió. En una entrevista con André Malraux, mucho más tarde, Picasso se refirió a esta relación mítica con unas frases que podrían servir de colofón a los elementos de la colaboración entre los dos artistas. «¡Uno no puede ser un brujo todo el día! ¡Sería imposible vivir así! Esto es también lo que me separó de Braque. Los exorcismos no le interesaban. No sentía eso que yo llamo Todo, o la vida, no lo sé, ¿la Tierra?, lo que nos rodea, lo que no es nuestro. A él no le parecía hostil. ¡Ni siquiera extranjero, imagínese! Siempre ha estado en su sitio… incluso ahora… No comprende nada de todas estas cosas: ¡no es supersticioso!»[26]

CAPÍTULO 25

Rue Vignon, 28: un espacio definitivamente subversivo

> [Son] los pintores [quienes] crean el universo visual de la humanidad.[1]
>
> DANIEL-HENRY KAHNWEILER

En el verano de 1907, en el curso de su primera visita al taller del Bateau-Lavoir y de su primer contacto con el gran lienzo de exorcismo de Picasso (*Las señoritas de Aviñón*), Kahnweiler comprendió de inmediato las intenciones de aquel a quien más tarde describirá como un «titán impaciente», y que en la época trabaja «en una soledad espiritual atroz».[2] En cuanto a Picasso, desde sus propias incursiones salvajes en la galería de la Rue Vignon, desde que ha comprobado cuales son las reacciones del joven aprendiz de galerista ante su trabajo y sus inmediatas intenciones de compra, ha comprendido que Kahnweiler se sitúa en otra liga en la que juegan quienes han sido hasta el momento sus marchantes: Pere Mañach, Clovis Sagot, Eugène Soulié, Berthe Weill, incluso Ambroise Vollard. Picasso desconfía: ha tenido conflictos con Mañach, le inquieta la picardía de Clovis Sagot, es consciente de la poca preparación de Berthe Weill para los negocios, y aunque perciba sumas considerables cada vez que Vollard le compra un fondo de taller (febrero de 1906, febrero de 1907, verano de 1907, otoño de 1909, otoño de 1910, otoño de 1911) sabe perfectamente que el «viejo cocodrilo»

de aspecto adormilado que acostumbra a apartar con los pies los lienzos enrollados que abarrotan su establecimiento, es un hombre esencialmente desorganizado y poco previsor.

Entre 1907 y 1910, Picasso recibe a Kahnweiler en su taller y le vende obras esporádicamente, en especial un tipo de obras muy difíciles para el público francés —como *Hombre con guitarra*, *Hombre con mandolina* o *Hombre con pipa*— y se compromete a ilustrar un libro de Max Jacob que la galería proyecta editar. Sin embargo, durante casi cinco años, Picasso va a *poner a prueba* a Kahnweiler antes de entronizarlo como marchante oficial. Reacciona muy tibiamente cuando el joven galerista, irritado por el rechazo de las obras de Braque por parte del jurado del Salon d’Automne de 1908, decide de inmediato reparar esta afrenta y le ofrece a su amigo una exposición en su galería (del 9 al 29 de noviembre de 1908). A partir del mes siguiente, Picasso comenzaría con Braque un diálogo diario que, como ya hemos visto, se irá acentuando hasta convertirse en uno de los más excepcionales momentos de «creación en binomio», sostenidos durante un periodo tan dilatado, de la historia del arte. En otoño de 1908, Matisse conduce al Bateau-Lavoir al coleccionista ruso Serguéi Shchukin. Es un hombre mucho más rico que los Stein, y Picasso lo sabe. Shchukin compra inmediatamente una de las mejores piezas, *Mujer con abanico*, y a partir de ese momento los otros coleccionistas del artista van a verse obligados a tener en cuenta al nuevo y acaudalado competidor. El estratega vuelve a perfilarse detrás del artista y Picasso, siempre al acecho, trabaja, busca, viaja, produce y estimula a sus coleccionistas (ya lo vimos en acción con los Stein, con Kramář) oponiéndolos, desafiándolos, seduciéndolos, vendiéndoles ocasionalmente obras de manera directa. Picasso procede de idéntico modo con sus marchantes: los desafía, los seduce, los pone en competencia.

De este modo, como un desafío lanzado a sus marchantes, podemos considerar esta extraordinaria serie

de retratos en la que se embarca el artista en 1910. En el espacio de algunos meses, Picasso captura en sus redes a Sagot, Uhde, Vollard y Kahnweiler. La evolución de la estética del artista entre 1909 y 1910 es asombrosa: influencia cezaniana para Sagot, recorte en facetas nítidas para Uhde, recorte en facetas más elaborado para Vollard, desestructuración para Kahnweiler —a partir de un retrato fotográfico realizado en el taller del Boulevard de Clichy—, como si Picasso asignara a cada uno de ellos una etapa específica en su desenfrenada dinámica evolutiva. ¿Cómo denominar esta estrategia, si no como un auténtico juego de poder por parte de un artista que se ha lanzado a toda velocidad en la escena artística parisina? En estos meses de transformaciones aceleradas (trabajo estético, estatus financiero, estatus social, vida afectiva), con la mudanza al Boulevard de Clichy en septiembre de 1909 (ya hemos hablado de su significación de paso al mundo establecido), en estos momentos de euforia, en los que Picasso se ha liberado de las trabas administrativas y familiares, el único episodio que frena su avance implacable será el de las estatuillas ibéricas, que conllevan el arresto de Guillaume Apollinaire en septiembre de 1911.

En sus escritos, Kahnweiler parece sugerir que su papel de marchante de Picasso comienza a partir de 1907. De hecho, la relación se organiza progresivamente, y se acelera entre 1911 y el verano de 1912. Es un momento en el que un Picasso febril, angustiado y desarmado, le encarga a Kahnweiler todo tipo de tareas materiales, a las que el marchante se aplica con devoción, superando con holgura el *test* al que lo ha sometido el artista. Un poco más tarde, instalado en Sorgues, Picasso insiste con sus encargos y acaba por suplicarle: «De momento, no le dé mi dirección a nadie». Seguramente los excepcionales avances estéticos del verano de 1912 no hubieran sido posibles, en un periodo de tanta inestabilidad —cambios de taller, de ciudad: París, Ceret, Sorgues— si Kahnweiler no hubiese aceptado proporcionarle al Picasso dependiente, desamparado y tiránico, toda la atención que le reclamaba. De hecho, la

superación de todas estas pruebas supone la consolidación de la confianza que el artista ha comenzado a depositar en su marchante.

Así, unos meses más tarde, este joven desconocido venido de Stuttgart es escogido por Picasso como marchante exclusivo y oficial, una relación regulada mediante contrato —por iniciativa del artista, cómo no— firmado el 18 de diciembre de 1912. Contrariamente a los usos habituales en el medio artístico, contrariamente a los contratos firmados entre Kahnweiler y Derain (marzo de 1908), Braque (noviembre de 1912), Gris (febrero de 1913), Vlaminck (julio de 1913), Léger (octubre de 1913), es el artista, el propio Picasso, quien fija los términos. Todo, en la carta que le dirige a su galerista —el estilo, el vocabulario jurídico, incluso la ortografía— nos lleva a suponer que la ha redactado con ayuda de algún amigo (¿tal vez André Level?). Nos referiremos a él con más detalle en las páginas que siguen. Todo, en la carta a Kahnweiler, revela al estratega que hay en Picasso: «Mi querido amigo: le confirmo nuestra conversación como paso a indicarle. Hemos acordado un periodo de tres años, contables a partir del dos de diciembre de 1912. Durante el mismo, me comprometo a no venderle mi obra a nadie más que a usted. Quedan exentos de esta condición, únicamente, los cuadros y pinturas antiguos que me quedan […]. Me comprometo a venderle por el precio acordado mi producción completa de cuadros, esculturas, dibujos y grabados, pudiendo conservar únicamente un máximo de cinco cuadros anuales. Me reservo el derecho, asimismo, de conservar los dibujos que juzgue necesarios para mi trabajo. Dejará exclusivamente a mi juicio decidir si una obra está acabada […]. Usted, por su parte, se compromete a comprar durante tres años, por el precio acordado, todos los cuadros y *gouaches* que produzca, así como un mínimo de veinte dibujos anuales […]. Sinceramente suyo, Picasso».[3] No podemos dejar de llamar la atención sobre esta cláusula de reserva: «Me reservo el derecho, asimismo, de conservar los dibujos que juzgue necesarios para mi trabajo», un

punto esencial para que el artista pueda proteger sus archivos (dibujos, croquis, cuadernos) que podrían dar lugar a obras posteriores, como será el caso en el periodo de los «papeles pegados» de 1913.[4]

¿A qué es debida esta elección de Kahnweiler por parte de Picasso? Los archivos de la galería revelan una gestión impecable del trabajo de los artistas, organizada y sistemática: una fotografía de cada obra, recortes de prensa clasificados por lenguas, registros de compras llevados con absoluto rigor… Pero hay algo más. Sabemos que Picasso ha decidido no exponer en ferias de arte. De este modo, sus obras solo serán visibles en Francia en algunas galerías o en unas pocas colecciones privadas. Werner Spies señala, con mucho acierto, que Kahnweiler «proporciona tranquilidad a sus artistas y los dispensa de afrontar a un público que no comprende en absoluto sus obras más innovadoras».[5] En este sentido, la respuesta del marchante a Jacques des Gachons a la que ya nos hemos referido —«Prefiero que su revista no hable de mis pintores. No quiero que se intente ridiculizarlos»— resulta reveladora, y su desconfianza está más que justificada: la prensa de la época, como hemos visto, ha querido ridiculizar el cubismo, presentándolo como una gran farsa organizada por pintores mediocres (unos charlatanes) dispuestos a cometer cualquier extravagancia con el fin de promocionarse. Kahnweiler protege a sus artistas, a Picasso el primero, y comprometido como está en una misión en el seno de una sociedad muy hostil al arte de vanguardia, respalda a quienes «*crean* el universo visual de la humanidad».[6]

La relación entre galerista y artista adquiere, en ocasiones, visos de dependencia (como vimos en la correspondencia mantenida en el verano de 1912), pero Picasso percibe enseguida el conjunto de cualidades de Kahnweiler, como esta práctica sistemática de la fotografía, que le permite al artista ver sus obras a distancia cuando está lejos de París y evaluar regularmente su propia producción. Consideremos un intercambio epistolar como este: «Había pensado cederle [mi último cuadro] —escribe

el artista el 5 de junio de 1912—, pero creo que aún tengo que trabajarlo más […] quiero tener siempre varias obras comenzadas para poder trabajar sin cansarme». A lo que el marchante, en ocasiones exasperado, responde, el 6 de junio de 1912: «Dígame, me haría usted *un inmenso favor* si me dijera […] qué cuadros da por terminados». Pero en este dúo mágico, quien tiene la sartén por el mango siempre es Picasso: «Dejará exclusivamente a mi juicio decidir si una obra está acabada»,[7] le especifica el 18 de junio de 1912. Entre artista y galerista, en definitiva, se acaba estableciendo un implícito pacto político: el tándem que forma con Kahnweiler le permite a Picasso rodar cada vez más deprisa y sortear los obstáculos, toda vez que le proporciona la tranquilidad necesaria para subvertir la gran tradición europea de la obra maestra.

Años después, en un artículo inédito redactado en alemán, Kahnweiler explicitará su propia posición en el contexto francés. «Tendría que evitarse poner a disposición del Estado un dinero destinado a ayudar a artistas vivos. Este dinero nunca llega a buen puerto, se despilfarra en favor de gente indigna de él, a los que más bien habría que desanimar, porque hay demasiados artistas plásticos.»[8] Fiel a esta línea, el marchante desarrolla una política decididamente opuesta a la que se practica en Francia y construye el espacio de la galería como un contrapoder, como una pequeña república aislada. ¿Es por casualidad que Dutilleul la describe como un «espacio revolucionario» en el que él, el coleccionista francés, transgrede los gustos de su medio social y se define como «discípulo» del marchante? Con su galería de la Rue Vignon, frecuentada cada vez más por coleccionistas particulares, Kahnweiler alcanza un logro inédito: construye un territorio que escapa al funcionamiento oficial del Estado, el primer coleccionista del país. Y escapa también al control que la todopoderosa academia de Bellas Artes ejerce sobre el arte contemporáneo.

Nos referiremos de nuevo al «misterio» de la Rue Vignon. Entre 1907 y 1914, esta pequeña galería desarrolla

su influencia gracias a la red de coleccionistas y críticos alemanes atraídos por los cuadros de sus artistas, pero también por el talento, la erudición y la profesionalidad de Kahnweiler. El primero de todos estos críticos, indiscutiblemente, es Carl Einstein. Como Kramář, como Stieglitz, como Uhde, como Meier-Graefe, Einstein se inscribe en la tradición de los teóricos del arte austroalemanes.[9] Y lo que descubre en París a partir de 1905,[10] a través de la pintura cubista, resuena con sus propias teorías sobre el tiempo, el espacio y la sensación —teorías que intenta, a su manera «frágil y vacilante», según las califica él mismo, de poner en práctica en *Bébuquin*, la novela que está redactando en aquel momento—. «Para nosotros, la obra de arte solo existe en la medida en la que determina su época y en la que se encuentra, a su vez, modelada por esta última —escribe—. Las obras nos ocupan únicamente en la medida en que contienen medios susceptibles de modificar la realidad, la estructura del hombre y el aspecto del mundo.»[11] De hecho, ¿cómo podrían habérsele pasado por alto a Einstein las experimentaciones del cubismo si la historia del arte que él mismo practica «privilegia la mezcla de géneros, las rupturas temporales, la discontinuidad y el intervalo»?[12] Al subrayar su potencial *revolucionario*, Einstein describe al pintor cubista como el creador de una realidad nueva. Para este tipo de artista, los objetos que nos rodean, las formas cotidianas a las que está acostumbrada nuestra mirada, llevan en ellos, en su propia textura, la ideología burguesa que él combate. Solo mediante la ruptura con estos hábitos de representación los cuadros pueden convertirse en «otra cosa que puertas que se abren a fantasmas ya conocidos»,[13] y permitir al espectador que renueve la mirada que proyecta sobre el mundo. «Picasso ha comprendido que la muerte de la realidad es una condición necesaria para la creación de una obra autónoma», asegura más adelante, «pero la refuerza proyectando en ella grandes cantidades de imaginación. Dibuja aquello que es psíquicamente verdadero, aquello que es humanamente inmediato, y en

este sentido su realismo es tanto más potente en cuanto su obra se encuentra exenta de todo naturalismo».[14] El cubismo, en definitiva (y tal como Einstein lo definirá en una carta a Kahnweiler en junio de 1923), nunca ha representado para él una mera cuestión de pintura o de óptica: «Hace mucho tiempo que sé que aquello que denominamos “cubismo” va mucho más allá de la pintura».[15] No hemos de olvidar que este crítico, antes que uno de los primeros pensadores que identificaron el alcance filosófico y político del cubismo, ya había sido, con la publicación de su *Negerplastik* (publicado en Leipzig en 1905), uno de los primeros teóricos del arte africano en Europa.

Max Raphael, otro intelectual alemán llegado a París en 1911, se inscribe en la misma línea, con una lectura influenciada por Bergson, cuyos cursos sigue en el Collège de France. Tras haber cursado estudios de filosofía e historia del arte en Berlín (con Georg Simmel y Heinrich Wölfflin respectivamente),[16] Max Raphael conoce a Picasso en el Bateau-Lavoir antes de regresar a la capital alemana en 1913. Su obra *De Monet à Picasso*, publicada entonces, afronta directamente los orígenes de la modernidad a través de una reformulación de todas las cuestiones según un nuevo eje marcado por las teorías vitalistas: «¿Cómo se produce el arte y cuál es el sentido de destino?».[17] Así pues, Max Raphael y Carl Einstein son los intelectuales que educan la mirada que proyecta Kahnweiler sobre la vanguardia cubista. En el curso de este periodo tan particular de entreguerras, vemos cómo Alemania representa para Francia tanto un enemigo hereditario como un modelo supremo. «Para vencer a Alemania hay que imitarla»,[18] había predicho el historiador Fustel de Coulanges.

¿Qué vínculo establecer, a partir de entonces, entre los trabajos estéticos y filosóficos en lengua alemana de un Einstein o un Raphael y las inquietudes de la sociedad francesa de aquellos años? Ya hemos visto cómo se expresa, a través de la prensa, el temor de que el cubismo represente

una amenaza directa para la identidad francesa. Lo vemos también en los debates que se producen entre los diputados del propio Parlamento francés el 3 de diciembre de 1912: «¡No me dirá usted que a eso que hacen los cubistas se le puede llamar arte!», ataca el diputado Jules-Louis Breton. «¡No promoveremos la basura! Hay basura en las artes como en cualquier otra parte», añade el diputado Charles Benoist.[19] Este debate era la culminación de lo que los historiadores del cubismo describieron como la «polémica xenófoba de 1912» o la «Crisis del Salon d'Automne de 1912».[20] Tres meses antes, el 3 de octubre de 1912, en una carta abierta a Léon Bérard (subsecretario de Estado de Bellas Artes), el fotógrafo Pierre Lampué, ponente de una de las comisiones del Ayuntamiento de París, se había escandalizado ante el hecho de que el Estado hubiese puesto el Grand Palais a disposición del Salon d'Automne para celebrar una exposición que «acumula las fealdades y las vulgaridades más triviales que sean posibles imaginar». El fotógrafo ataca a los pintores cubistas tratándolos como una «banda de malhechores que se comportan en el mundo de las artes como los apaches* en la vida cotidiana».[21]

La «crisis del Salon d'Automne» se enfoca paulatinamente hacia el propio jurado de la feria, que, a criterio de algunos, «[está integrado] por demasiados extranjeros desde hace tres años», y solo puede solucionarse «restringiendo [en su seno] la presencia de extranjeros». «El año próximo se habrán hecho fuertes y el daño ya no tendrá remedio»,[22] añaden estos detractores. El director de *Gil Blas* responde a esta primera carta abierta en un nuevo paso en la escalada xenófoba: «¡De acuerdo: los cubistas son jóvenes que se equivocan! Pero no representan de ningún modo las tendencias directrices del Salon. Hemos cometido el error de darles una importancia que no tienen. También nos hemos equivocado al permitir que los extranjeros invadan el jurado. Estos errores no deben reproducirse […]. El valeroso presidente de la Sociedad […] tomará las medidas necesarias para evitar su retorno. Y todo volverá al orden».[23] También Louis Vauxcelles (el crítico que en 1908

había lanzado el término «cubitos») expresará su patriotismo exacerbado en las páginas de *Gil Blas* atacando directamente a Kahnweiler y Picasso: «No quisiera invocar yo también el argumento nacionalista», afirma hipócritamente, antes de añadir algunas frases temibles: «En sí mismo no tiene demasiada importancia que haya demasiados alemanes y españoles entre los fauvistas y los cubistas, ni que Matisse se haya nacionalizado berlinés, ni que Braque solo crea en el arte sudanés, ni que el marchante Kahnweiler no sea precisamente compatriota del tío Tanguy, ni que este libertino de Van Dongen sea nativo de Ámsterdam, o Pablo de Barcelona. La cuestión no se trata tanto de saber qué lengua hablan los cubistas como de si han encontrado un filón. Y me temo ¡ay! que es así».[24]

CAPÍTULO 26

¿Genio o charlatán? Picasso en todos los frentes

> Sientes que algo te ha envenenado, pero que, al mismo tiempo, algo se ha despertado en ti […]. Tras el estudio atento de la sala Picasso […] se abre ante ti el camino emprendido por el artista y desde el que te llama.[1]
>
> ALEXANDRE BENOIS

Si para Picasso existe un año de transición, este es sin duda el de 1912, en el que se ve promovido, de manera repentina, como Matisse, al puesto de jefe de filas de la vanguardia internacional. Hay que decir que el enfrentamiento entre estas dos figuras mayores se efectúa, tanto en Francia como en el extranjero, siguiendo una sabia puesta en escena. Juan Gris expone, en el Salon des Indépendents de París de aquel año, la obra *Retrato de Picasso* —homenaje al artista y a la vez respuesta al *Portrait d'Olga Merson* expuesto por Matisse el año anterior—. Pero es probablemente en Londres, también ese mismo año, y con ocasión de la «Second Post-Impressionist Exhibition», donde se pone de manifiesto de manera más notoria la ascensión de Picasso. «A Post-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso», titula el *Times*, señalando la rivalidad entre los dos maestros. «Hace tres o cuatro años, Matisse era el príncipe de los fauvistas. […] En el Salon des Indépendants de 1912 ya [no se encuentran] apenas discípulos de Matisse. La palma se la lleva el cubismo […]

se ha abandonado al maestro; su pintura se ve doblemente abandonada. Es una caída: ¡oh, Matisse, qué descenso!»[2]

A partir de ese momento, la obra de Picasso puede admirarse en todas partes del mundo occidental. Después de las exposiciones de 1910 en Budapest («Exposition internationale de impressionnistes» en la galería Nüvészhàz),[3] Londres («Manet et les postimpressionnistes»),[4] vienen, en 1911, las de Nueva York (en la galería de Stieglitz) y Ámsterdam («Modern Kunstkrin»). Será entonces el turno del mundo germánico, que demuestra un auténtico entusiasmo, contabilizándose, solo en 1912, al menos seis exposiciones (tres en Múnich, dos en Berlín, una en Colonia y una en Leipzig), antes de las que se celebren en Viena, Praga y Budapest. Las exposiciones en Moscú, en 1913, coincidirán con un «Armory Show» que entusiasma a las ciudades de Nueva York, Boston y Chicago. Una auténtica conquista tanto del este como del oeste bajo la batuta suprema de Kahnweiler, que consigue promocionar a Picasso en los mundos anglosajón, germánico y ruso siguiendo una estrategia muy elaborada: captar al público mediante los periodos precubistas de su obra (especialmente el periodo azul), menos perturbadores para un público no informado; y después reinscribir la revolución cubista en una trayectoria artística dirigida hacia un aumento de la abstracción, desde el periodo azul hasta el cubismo sintético.[5] De este modo, familiarizando a los visitantes con una obra en constante evolución, Kahnweiler presenta primero a Picasso como un «verdadero» pintor —un pintor que sabe representar lo real —, y luego como un artista que navega entre un estilo y otro antes de iniciar al público en las sutilezas del cubismo.

En el frente del este, nada puede dar mejor testimonio de la necesidad de un acercamiento «pedagógico» que la trayectoria de Serguéi Shchukin, heredero de una considerable fortuna de mayoristas de géneros textiles, coleccionista mayor de arte moderno, cuya figura estará completamente oculta de la historia durante el periodo soviético y redescubierta en estos últimos decenios, primero

en Rusia y luego en el resto del mundo. Surgido de una nueva burguesía industrial deseosa de modernizar Rusia,[6] Shchukin decidió transformar el palacio Trubetzkoy, que acababa de adquirir, en un destacado enclave de la pintura moderna. Bajo la influencia de su hermano Iván, instalado en París, compra muchísimas obras, con Matisse como artista predilecto. En 1907, acompañado por Vollard al salón de los Stein, descubre la obra de Picasso. Prudente hasta 1912, adquiere pocas obras del español; dos en 1910: *La cerveza*, del periodo azul, y un pequeño lienzo preparatorio para *Las señoritas de Aviñón*; dos en 1911: *La bebedora de absenta*, de comienzos de siglo, y *Recipientes de vidrio*, del periodo rosa.

En 1912, cambiando bruscamente de velocidad, Shchukin adquiere obras de Picasso a discreción (once cuadros en 1912, trece en 1913), a menudo directamente en el taller del artista. Después, a través de Kahnweiler, compra algunas de las mejores piezas de la colección de los Stein, a los que envidiaba por su audacia y su cultura. Muy pronto su colección plasmará los momentos clave del artista (periodo azul, periodo protocubista, periodo verde de 1909, investigaciones cubistas de laboratorio…). Y poco a poco, finalmente, el coleccionista ruso se aventurará hacia obras más innovadoras y provocativas; se plantea, por ejemplo, el desafío de «domesticar» *Mujer con abanico*, un lienzo geométrico, oscuro y encriptado que compra a pesar de la aversión que le inspira. La leyenda dice que lo colgó en un pasillo que no dejaba de recorrer para ir a verlo, a pesar del malestar que le provocaba. Al final, como si fuera necesario confinar a aquel pintor peligroso en un espacio cuidadosamente delimitado, el coleccionista creó un «gabinete Picasso» de difícil acceso en el palacio Trubetzkoy, al que únicamente los visitantes iniciados en los misterios de la pintura moderna podían aspirar a tener acceso.

Muy pronto toda la vanguardia rusa comenzó a luchar con este ovni pictórico que representaba el cubismo.[7] Artistas, historiadores del arte, filósofos y críticos tomaron

posición y participaron en la polémica. En las artes, «la situación prerrevolucionaria […] anticipa la revolución bolchevique, en la que participan muchos de los jóvenes artistas en 1917».[8] Igual que había ocurrido en Europa occidental (como había señalado muy acertadamente Carl Einstein), también en Rusia se hizo evidente la dimensión subversiva del cubismo, su carga política contra el orden establecido, poniendo de manifiesto el estrecho vínculo existente entre radicalidad estética y radicalidad política. Paradójicamente, si por una parte Shchukin había contribuido con su subversiva colección artística a alimentar el proceso revolucionario emprendido en su país, se vio obligado, junto al resto de la élite capitalista, a huir de Rusia en 1917, dos años antes de que su colección se viera eclipsada.

Si la obra de Picasso hace magníficos avances en la conquista del este, la situación en el oeste es igualmente impresionante. Leo Steinberg ha recordado cómo los Stein habían adquirido *Tres mujeres* (1908) en el Bateau-Lavoir, a pesar de que de entrada les pareció «espantoso» —personajes con los ojos cerrados, entrelazados los unos con otros formando un bloque compacto, como esculturas milenarias sobre un fondo de naturaleza salvaje—.[9] Más adelante, y siempre según Steinberg, cuando la obra ya se encontraba en el salón de la Rue de Fleurus, suscitó la curiosidad de Morgan Russell, un joven artista americano que la copió a lápiz de manera muy fiel (1911) antes de regresar a Nueva York, donde se convertiría, junto a Stanton Macdonald-Wright, en uno de los miembros más destacados del movimiento sincromista. Unos años después, a raíz de la dispersión de la colección Stein (1913), Kahnweiler vendió *Tres mujeres* a Shchukin, que lo incluyó en su sección «secreta» de obras de Picasso en el palacio Trubetzkoy. Resulta muy difícil detallar el fenomenal impacto de las irradiaciones del artista a lo largo del primer decenio del siglo XX, tanto en el este como en el oeste, tanto en Moscú como en Nueva York, dos capitales que funcionarían de manera absolutamente estanca a

consecuencia de las agitaciones geopolíticas —Primera Guerra Mundial, Revolución soviética, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría— durante casi un siglo.

Ya hemos visto las reacciones que provocó la exposición de dibujos de Picasso celebrada en la Galería 29 de Alfred Stieglitz en la primavera de 1912, entre el entusiasmo y el desconcierto. El «Armory Show» inaugurado en febrero de 1913 supone el nacimiento de un movimiento de fondo en la sociedad americana: los grandes coleccionistas americanos se apasionan por el arte que se hace en París. Esta nómina de «modernistas» influidos por la vanguardia francesa (gracias a la colección de los Stein, a la Academia Matisse y a la galería de Stieglitz) está integrada por Stanton Macdonald-Wright, Arthur B. Davies, John Marin, Jo Davidson, Alfred Maurer o Max Weber. Sin embargo, en Francia nadie ha oído hablar de ellos. Sus obras, producidas en los talleres del Bateau-Lavoir y de la Rue Victor Schoelcher, o en Ceret, nunca fueron expuestas en Francia. Y si por una parte produjeron efectos inmediatos en artistas rusos o americanos, en París no hubiesen dejado de provocar sorpresa e incluso estupefacción entre el público local.

Esta efervescencia internacional en torno a Picasso antes de la Primera Guerra Mundial contrasta de manera llamativa con la dificultad francesa para acoger la revolución cubista. El historiador del arte Yve-Alain Bois no se anda con rodeos a la hora de deplorar el oprobio del que fue objeto el cubismo en Francia. Analiza la distancia que, en este dominio artístico, se crea paulatinamente en el curso del siglo XX entre Francia, Alemania, Rusia y Checoslovaquia, y concluye con un diagnóstico aterrador: que Francia (versión optimista) desaprovechó el cubismo por completo, y que Francia (versión pesimista) arruinó un excepcional movimiento artístico que había contribuido a engendrar. «*Kubismus* de Vincenc Kramář, un libro escrito en caliente por un testigo excepcional, al igual que *Der Weg zum Kubismus* [de Kahnweiler, publicado en 1920] o la breve obra de Aksionov sobre Picasso, aparecida en Moscú

en 1917 —escribe—, representan una lección de humildad para quien esté imbuido de nacionalismo en materia de crítica de arte: estos textos, escritos en alemán, ruso o checo, son muchísimo más elocuentes, a pesar de su concisión, que todos los artículos y prefacios de catálogos publicados en Francia por los diferentes corifeos del cubismo […]. Apostaríamos incluso que si su traducción hubiese sido accesible al tiempo que su edición original, se hubiese podido, si no evitar al menos mitigar, la incomprensión general […] que sufrió el cubismo en nuestro país hasta fechas recientes.»[10]

La situación de la vanguardia en Francia era resultado de todo un sistema que los miembros de la Nouvelle Peinture —con Courbet a la cabeza— habían intentado denunciar medio siglo antes. Procedía tanto de una tradición acumulada como de la endogamia malsana que generaban los mandarines instituidos —profesores de la École des Beaux-Arts, académicos, miembros del jurado del Salon—, que defendían el arte oficial contra la innovación y fustigaban el arte vivo. Incluso si en 1863 las autoridades políticas —en este caso el emperador Napoleón III—, alertadas por los nuevos pintores, habían ridiculizado a los partidarios del arte oficial al aceptar la organización del «Salon des refusés», su influencia fue persistente. El más emblemático de todos ellos fue Jean-Léon Gérôme, que mantuvo sus privilegios durante cuatro décadas y bloqueó a diversas promociones de pintores innovadores. Gérôme dio mucho que hablar cuando en la Exposición Universal de 1900 se precipitó sobre el presidente de la República, Émile Loubet, que se disponía a visitar una pequeña galería que, tras muchos esfuerzos, había conseguido exponer algunos cuadros impresionistas, y le exhortó: «¡No entre, señor presidente, es el deshonor de Francia!». Hacia 1912, incluso aunque Georges Braque hubiera nacido en Normandía, la connivencia entre un marchante alemán, un artista español y un puñado de coleccionistas rusos, checos, alemanes y norteamericanos hacían del cubismo un movimiento de vanguardia que compendiaba todas las taras de aquellos a

quienes los «buenos franceses» tachaban de farsantes, de charlatanes, incluso de «peligro» para la integridad del país. Era una guerra del bien contra el mal, de la tradición contra el presente, de la Francia de las buenas gentes contra los peligrosos «extranjeros».

CAPÍTULO
27
Gutenberg 21-39. Tarjeta de visita contra tarjeta de visita

André Level, actos I y II

Jueves 9 de mayo de 2018. La prensa matutina informa de un nuevo récord batido por una obra de Picasso. Hace unas horas, en la subasta de la colección Rockefeller en Nueva York, se ha adjudicado *Chica con cesta de flores* (1905) por 115 millones de dólares. Los periodistas pueden anunciar que con cuatro obras que superan los 100 millones de dólares, «Picasso acaba de sobrepasar a Leonardo da Vinci y Van Gogh». Este mismo 9 de mayo de 2018, en los altillos del palacete Rohan, donde se conservan los archivos de Picasso, el calor es asfixiante. A lo largo de las paredes de esta sala minúscula se amontonan de cualquier manera unos paneles fotográficos procedentes de diversas exposiciones: Picasso a los cuarenta años en la Rue de La Boétie, frente al cuadro del Aduanero Rousseau descubierto en la tienda de Soulié; una sensual Dora Maar fumando un cigarrillo en la Rue des Grands-Augustins; el joven Picasso, con el cuello del abrigo alzado, junto a una farola de gas de la Rue Ravignan; Picasso con Fernande y la perra *Fricka*, Apollinaire, Cocteau… están todos, confinados conmigo en este espacio cerrado tórrido e improbable. Esta mañana Olga, *Fricka*, Apollinaire y Cocteau me escoltan en esta zambullida en los archivos de Picasso que comienza el 24 de enero de 1908.

Estoy impaciente por acceder al archivador número 86. Me intrigan mucho todas las informaciones que he podido reunir sobre el coleccionista André Level, de quien he leído las memorias. Esboza no sin cierta elegancia su filiación con el primo Pons: «Apenas tenía descendencia […] el primo Pons (por otra parte soltero), de quien mi abuela, que había bailado con Balzac, pretendía haber conocido al prototipo, un médico que vivía en la Île Saint-Louis».[1] Después, con mucha confianza en sí mismo, Level propone su definición del «verdadero coleccionista»: es aquel que, «a la entrada de una calle todavía por recorrer o de una tienda en la que aún no entrado», es capaz de «saber si saldrá con las manos vacías o poseedor de un valioso botín».[2] En un croquis de 1918, Picasso representa a Level (que tiene dieciocho años más que él) como un hombre de bien: un rostro oval, de cuidado bigote, mirada benévola y tranquilizadora, exceptuando la ligera asimetría que presentan sus pupilas. Los expertos conocen muy bien a Level: saben que en enero de 1908, en la Rue Ravignan, le ha comprado directamente a Picasso *Los saltimbanquis*, ese inmenso lienzo del periodo rosa (al que nos hemos referido antes extensamente) que ha tenido tanta influencia en Apollinaire y ha inspirado a Rilke.

Atento a la «muy joven pintura» desde 1902, Level se convirtió en uno de los primeros coleccionistas franceses de Picasso, descubriendo dibujos, acuarelas o pasteles en la galería de Berthe Weill o en el bazar del Soulié. «Un lunes vi que Soulié tenía expuestos para la venta sobre una cama plegable, en una extraña mezcla de ropa de cama y cuadros sin enmarcar, un autorretrato de Picasso, y el sábado de la misma semana lo vi en el mismo lugar y solo entonces me decidí a comprarlo por 15 francos.»[3] Pero ¿cómo se le ocurrió a Level, en 1904, crear La Peau de l’Ours, el primer consorcio de coleccionistas[4] (que incluía a sus hermanos, primos y amigos), una asociación realmente original, con un nombre tan humorístico, y cuyos estatutos preveían que, en el momento de su disolución, sus ventas se compartirían *con los artistas* (en torno a un 20 por ciento), prefigurando

así el famoso «derecho sobre reventas»?[5] «No podía resistirme […] al deseo de comprar aquellas obras que me provocaban una auténtica obsesión —admite—. ¿Por qué no asociarse para crear una colección indivisa? […] Así nació este simpático fondo común […]. Fue la oportunidad […] para lanzarnos a una caza desenfrenada en busca de la pieza rara que había que comprar, a pesar de disponer de un presupuesto modesto.»[6] Era el momento en el que Picasso, después de tres tentativas frustradas de vivir en París, se instalaba por fin en la Rue Ravignan. Mientras tanto, la colección de los amigos de Level se desarrolla con regularidad y en 1906, su comité llega a votar por un «año completo de Picasso», adquiriéndole así seis de sus obras a Clovis Sagot.

¿Cómo lo hizo Level dos años más tarde, cuando el mismo Sagot le avisó de que Picasso «quería vender un gran lienzo de artistas de circo estudiados y pintados separadamente en diversas ocasiones»,[7] para granjearse inmediatamente la simpatía del artista? En enero de 1908, acompañado por el marchante Lucien Moline y por algunos miembros de su famoso comité, Level visita por primera vez el estudio de la Rue Ravignan. Picasso le presenta su lienzo. «No dudamos mucho. La obra era admirable, pero nuestro presupuesto era minúsculo», recuerda Level. El coleccionista le describe al artista el funcionamiento de su consorcio y le propone 1.000 francos —apenas un tercio de la suma esperada—, con un anticipo inmediato de 300 francos y un periodo de prueba de un mes para ratificar o rescindir la oferta. Picasso acepta, sin duda apremiado por sus necesidades financieras. Pero al poco tiempo decide apresurar las cosas. «Apenas pasados quince días vino a mi despacho, pero no para devolvernos el dinero, sino para saldar la cuenta»,[8] relata Level. ¿Por qué Picasso, que «esperaba encontrar un precio más elevado en otros coleccionistas [extranjeros] »,[9] aceptó la oferta de Level? ¿Por qué Picasso escogió a Level, a pesar de todo, para desprenderse de aquellos magníficos *Saltimbanquis* que nunca había incluido en los fondos de taller propuestos

anteriormente a Vollard y que tampoco había propuesto al marchante del cubismo? Le doy vueltas a estas cuestiones una y otra vez antes de abordar el archivador número 86.

Sabemos que Picasso no tiraba nada, y sus archivos son colosales. Pero ¿por qué conservó preciosamente *todas* las tarjetas de visita de André Level (al menos una veintena, todas idénticas), así como sus números de teléfono, garabateados con lápiz en unos cuadernitos de papel cuadriculado? «Gutenberg 21-39» y «Wagram 28-59». En la primavera de 1914 Picasso le tributará, con su *collage Botella de Bass y tarjeta de visita*, un homenaje público a este coleccionista tan especial: colocará en primer plano su tarjeta de visita con la esquina doblada, en equilibrio inestable sobre una mesa. Gracias a la lectura de las ciento cuatro cartas de este archivador, y a la vez que me introduzco en los arcanos de la familia Level, descubro algo más que una simple amistad entre el artista y el coleccionista: es una alianza de largo aliento, en forma de escudo inoxidable que protegerá a Picasso contra la administración francesa hasta su muerte. Poco a poco, descubro también que lo que ocurrió entre ellos se situaba en un espacio inédito, el de los intersticios, mucho más allá de lo que podía sospechar. Si acceder a una correspondencia es un acto de voyerismo, también es un privilegio. Para descifrar una escritura manuscrita es necesario aferrarse a las palabras, reconstruir una historia, encontrarle sentido al más pequeño detalle.

André Level es un hombre de negocios, jurista de formación, un gran burgués francés que se dirige a su corresponsal con respeto y consideración, utilizando un lenguaje cuidado pero no ostentoso, con el uso ocasional de tiempos verbales propios de un registro elevado y algunas inversiones barrocas, como atestigua su primera carta al artista. Lleva por fecha 24 de enero de 1908. «Querido señor: mi enmarcador (señor Louis, Rue Fontaine 32) ha de volver a su taller mañana, sábado por la tarde a las tres, para tomar medidas para un marco. Si esta hora no resultara de su conveniencia, le rogaría se tomase la

molestia de avisarle del momento más oportuno para recibirlo. Hasta pronto, querido señor, reciba mis más cordiales saludos, A. Level.» La venta de *Los saltimbanquis*, en enero de 1908, significa una suerte de pacto entre Picasso y Level, es un cruce de tarjetas de visita. Antes de que Gutenberg 21-39 (el número de teléfono de Level) no se convierta para Picasso, con los años, en una especie de llave maestra, el artista ya ha presentido, desde su primer encuentro, y a pesar de la modestia de la suma ofrecida, que la propuesta del coleccionista lleva implícita otras ventajas: por ejemplo, que La Peau de l'Ours representa un modelo económico completamente revolucionario que puede garantizarle beneficios para el futuro.

La vida da muchas vueltas, y en 1914, como estaba previsto, las obras de La Peau de l'Ours salen a subasta en Drouot. «Era la primera vez que salía a venta pública un conjunto tan completo de obras modernas, obras completamente vanguardistas de esos autores de los que la gente tachaba de "locos" y merecían las burlas en el Salon des Indépendants»,[10] explica André Salmon. Otro comentarista la describió como «un auténtico combate para imponer el arte joven y decididamente renovador».[11] La venta de la colección de La Peau de l'Ours alcanza sumas inesperadas y cambia radicalmente la situación del mundo de las galerías parisinas, porque «confirma la certeza» de que «la pintura viva es rentable». Desde aquel día, una corriente de especulación comenzó a extenderse en Francia, y «el arte de vanguardia deja de ser atributo exclusivo de los aficionados desinteresados».[12] Pero este éxito de la venta de *Los saltimbanquis* en Drouot, que asocia a un artista español y a dos galeristas alemanes (Kahnweiler y Tahnnhauser, el comprador), desencadena en París otra oleada de xenofobia. El periodista Maurice Delcourt, por ejemplo (en un artículo cuyo título, «Antes de la invasión», ya es toda una declaración de intenciones), explica que «unas obras grotescas e infames de indeseables extranjeros han alcanzado precios elevados», y que han sido «los alemanes quienes han pujado y pagado hasta alcanzar esos

precios», mientras previene a los «jóvenes pintores ingenuos que no tardarán en caer en la trampa» y que «imitarán al imitador Picasso, quien después de *pasticharlo* todo y sin saber ya qué imitar se hundió en el engaño cubista». Hay que hacer cualquier cosa para «destrozar el Kubismo [sic]»,[13] en referencia a las pastillas de concentrado de carne alemanas de la marca KUB, que pronto se harán tremendamente populares en Francia. Por otra parte, cinco meses más tarde, en la línea de lo que ya se presenta como una auténtica cruzada, el presidente del Salon d'Automne, Frantz Jourdain, exclamará a su vez con alivio: «Por fin, ¡el cubismo está acabado!».[14]

En marzo de 1914, seis años después de la venta de *Los saltimbanquis*, Picasso recibe una nueva carta de Level, redactada tan cortésmente como la primera. «Mi querido amigo: ya sabe usted que la asociación La Peau de l'Ours, desde sus inicios, contempla la reserva para los artistas de un 20 por ciento de los eventuales beneficios netos. Mucho nos complacería que aceptara el cheque adjunto con número 62.927 de la Banque Nationale de Crédit por la parte que le corresponde legítimamente, en concepto de derechos de autor, y que en ningún caso, a tenor de nuestros estatutos, podría ser repartida entre los miembros de nuestra asociación. Suyo afectísimo, A. Level.» El año 1914 es testigo de una serie de vuelcos espectaculares: el 3 de marzo, en Drouot, con la venta de La Peau de l'Ours, representa un triunfo para *Los saltimbanquis*, adquirido por el galerista muniqués Heinrich Tannhauser por 11.000 francos (once veces el precio pagado seis años antes por Level a Picasso). Inmediatamente, y como había prometido, Level le firma un cheque a Picasso por un total de 3.978,85 francos, que representan una quinta parte de las ganancias anuales del artista. Con mucha elegancia, Level le transmite el cheque al artista mediante un botones. También con mucha elegancia, Picasso responde inmediatamente con su *collage Botella de Bass y tarjeta de visita*, un homenaje público a tan especial coleccionista. A comienzos del mes de agosto de 1914, Picasso se encuentra trabajando

felizmente en Aviñón, en compañía de Éva, mientras que Kahnweiler se entrega a su pasión por la escalada en el Tirol austríaco en compañía de su mujer, Lucie. Pero tras la declaración de guerra que hará saltar por los aires todo su sistema de alianzas, Picasso sabrá dirigirse nuevamente de manera muy hábil a Level, quien gracias a su número mágico, «Gutenberg 21-39», pronto se convertirá en uno de sus admiradores incondicionales, y mucho más todavía.

CAPÍTULO 28

«Una serie espléndida, libre y gozosa como nunca…»

Lieber Herr Doktor
Ja gewibß, es ist eine herrliche Serie.
Frei und freudig wie noch nie…[1]

DANIEL-HENRY KAHNWEILER a VINCENC KRAMÁŘ

Desde hace unas semanas sigo abriéndome camino en el tupido bosque de los años cubistas. Entre enero de 1913 y agosto de 1914 cada uno de los personajes funciona todavía en su propio espacio geográfico: las obras de arte siguen elaborándose en los talleres de Montmartre, de Montparnasse, de Sorgues o de Aviñón; las transacciones financieras siguen ordenándose a partir de la minúscula galería de la Rue Vignon y sus satélites; los críticos siguen meditando sobre la función del arte (que Carl Einstein describe como el compromiso con «una transformación de la representación del mundo»),[2] mientras que Kahnweiler prosigue su «misión» de desvelar a sus coleccionistas esta enésima etapa en la dinámica evolutiva del cubismo. La clave definitiva me la ha proporcionado la lectura de la última carta de Kahnweiler a Kramář, unas palabras cargadas de poesía justo antes de la catástrofe.

El 21 de enero de 1913, Picasso regresa de Barcelona en compañía de Éva Gouel a su taller del Boulevard Raspail. Como pregona entonces en sus cuadros, el artista «ama a Éva», y su flamante contrato con Kahnweiler le proporciona una estabilidad financiera como nunca antes ha conocido.

Aun así, 1913 será un año de desplazamientos incesantes —Barcelona, París, Ceret, París, Aviñón, París—; un año de enfermedades —Éva experimenta los primeros síntomas de la enfermedad que la llevará a la muerte en diciembre de 1915—; Picasso sufre unas fiebres tifoideas —que le durarán un mes—; y un año de duelos —la muerte del padre del artista, el 3 de mayo, y la pérdida de su querida *Fricka*, la perra que tenía desde la época del Bateau-Lavoir —. «Le comunico la muerte de mi padre, fallecido en la mañana del pasado sábado. Ya puede imaginarse el estado en que me encuentro»,3 le explica a su marchante. Las cartas de Barcelona se hacen prácticamente diarias, y el teatro epistolar familiar adquiere un ritmo más acelerado que nunca, alternando las consideraciones sobre el duelo y la pérdida, la afirmación de la indestructibilidad de los vínculos familiares y las presiones suplementarias que un acontecimiento como este suponen para un miembro ausente.

«Querido Pablo: estoy muy disgustada contigo porque no he recibido nada y cuando estoy sin noticias tuyas tengo la impresión de que me falta la vida, pero tú no te das cuenta, ya hace más de un mes que no me has escrito»4 (15 de mayo). «Anteayer recibí tus dibujos y todos nos alegramos mucho, porque viéndolos parece que te estuviéramos viendo un poco a ti, y en particular el azul de tus dibujos que me gusta tanto, porque me recuerda los momentos felices en los que te veía trabajar»5 (21 de mayo). «Querido Pablo: he recibido tu carta y me alegra mucho todo lo que me cuentas, porque veo que no me olvidas. Hoy es un día muy triste, el día de Difuntos, y más aún porque coincide con la pérdida de Papá, hace seis meses. No he tenido fuerzas para ir al cementerio, aunque no hubiera ido sola, porque la madre de Juan me habría acompañado»6 (2 de noviembre). A partir de esta fecha, Picasso responde a las presiones de su madre con el envío regular de mensualidades. Esta es su respuesta al ciclo infernal del «pedir-recibir-volver a pedir».7 Así, María Picasso y López se sorprende al recibir un cheque

inesperado de parte de su hijo: «Querido Pablo […] Me ha sorprendido muy agradablemente el cheque de mil [pesetas] que me has enviado desde San Sebastián para el Hispano Africano,[8] no sé cómo expresarte mi gratitud, nada más me digo que Dios me recompensa con creces porque en realidad no me merezco tanto».[9]

A pesar de todo, Picasso crea a lo largo del año una abundante serie de *collages* muy elaborados: *Naturaleza muerta «Au Bon Marché»*; *Botella de «vieux marc»*; *Violín, vaso y botella*; *Violín y guitarra*; *Guitarra, «Mi Paloma»*; *Guitarrista en un sillón*; *Personaje*, con efectos de relieve hechos con yeso sobre lienzo, papeles pegados y sableado. Luego vendrá otra serie feliz: *Guitarras*; *Botella de «vieux marc», diario y copa*; *Mesa de bar con guitarra*; *Guitarra*; *Violín*; *Hombre con guitarra*; *El jugador de cartas*; *Cabeza de hombre*; *Violín en el café*; *Cabeza de joven*; *Clarinete, botella de Bass, periódico y dados*; *As de trébol, vaso, elemento de guitarra*… Es el regreso del azul, del rojo, del verde; el regreso a la arena, a los periódicos, a los pedazos de papel pintado pegados sobre el lienzo, a los enigmas ocultos, a los efectos encriptados, misteriosos, elípticos. El artista atrae al espectador hacia su lienzo, lo magnetiza, lo arrastra a un vertiginoso juego de pistas, y siempre gracias a las técnicas que ha tomado prestadas de Braque para realizar esta «tercera generación de papeles pintados».

Por su parte, en su habitación del hotel Roma, en la Rue Caulaincourt de Montmartre, donde en ese momento tiene su taller, Georges Braque fabrica esculturas-construcciones de papel o dibujos y *collages* como *Guitarra (El pequeño explorador)* y *Velador*. Las producciones de Picasso se encadenan y revolotean siguiendo un ritmo desenfrenado, y serán de nuevo las agendas de Kramář quienes me ayuden a orientarme en medio de este diluvio abrumador de obras y de técnicas, así como unos cuantos artículos y textos de catálogos que analizan estos momentos de permanente ebullición. De ahora en adelante me guiará también la red de artistas checos instalados en París, comenzando por Emil Filla, el principal informador de

Kramář sobre la vida artística de la capital francesa. «He estado en casa de los Stein —le escribe Filla en el mes de mayo—. Una colección muy respetable, sin duda, pero aquella instalación, y todo aquel polvo y toda aquella suciedad sobre los cuadros me han parecido algo asombroso.»[10] Kramář se muestra exultante ante su mujer tras su famosa visita a la Moderne Galerie de Tannhauser en Múnich, en febrero de 1913 —«Hoy solo te puedo decir que he comprado un Picasso, una naturaleza muerta oval con un violín, con mucho colorido, de 1912»—, antes de confesarle que «¡hace siete meses costaba un 50 por ciento menos!».[11]

Un mes más tarde, Kahnweiler, que esperaba a Kramář hacia finales de abril, se impacienta. «Cada mañana, cuando abro la tienda, espero verle llegar, pero hasta hoy he esperado inútilmente. Si no tiene motivos de fuerza mayor para quedarse en Praga, le aconsejaría que venga lo antes posible. Cuanto más tarde en venir, menos obras de Picasso encontrará, porque siempre se vende una u otra, naturalmente. Además, el señor Shchukin llegará hacia el 20 de mayo y sin duda comprará muchas piezas. Así es que, si puede, venga lo más pronto posible, es un consejo que le doy.»[12] ¡Los tiempos están cambiando, en París! Salen de escena los Stein, con el «divorcio» entre Leo y Gertrude, y su colección, que Kahnweiler se encarga de inventariar, se dispersa. Desde hace unos años, ya lo hemos visto, ha entrado en escena un nuevo personaje de peso, el hombre de negocios ruso Shchukin, que precisamente había tomado la colección de los Stein como modelo y les compra sus obras maestras a través de Kahnweiler. Además, Shchukin le aconseja a su joven colega Ivan Morozov que haga lo mismo; en 1914 Morozov adquiere una de las joyas de la colección Stein, *Acróbata sobre una bola*, por 16.000 francos, todo un récord, ¡cien veces más que el precio original!

Con el cheque de 27.250 francos firmado en marzo de 1913 por Kahnweiler (correspondiente a veintitrés obras recientes, tres obras antiguas, veintidós *gouaches* y cincuenta dibujos),[13] los beneficios de Picasso de aquel año

alcanzan los 50.000 francos —una suma considerable para la época, equivalente a unos 162.000 euros en 2021—. Sin contar, en 1914, con el cheque de Level por la venta en Drout: 4.000 francos, es decir, la bonita suma de 12.800 euros en 2021.

El 7 de mayo de 1913, electrizado, exaltado y febril, Kramář llega finalmente a París. Se quedará un mes, consignándolo todo —como demuestran sus cuadernos, sus agendas y las cartas a su mujer—. «Como cada vez que llego a París, vuelvo a lamentar no haber vivido en esta ciudad al menos un año o dos. También siento, sobre todo en lo que respecta a la evolución de Picasso, que he estado demasiado tiempo ausente. Si no puedo vivir aquí, al menos tendría que venir dos veces al año, para compensar. Las últimas cosas de Picasso no se parecen en nada a mi nueva naturaleza muerta y muchas de ellas son muy bellas.»[14] Cada vez más en sintonía con el artista, el coleccionista roza la obsesión: en sus visitas al Museo Cernuschi o al Museo de Luxembourg, una máscara japonesa o un cuadro de Cézanne le llevan a «pensar en Picasso». El 1 de junio le escribe alborozado a su mujer: «Esta tarde voy a ver una colección privada con muchas obras de Picasso que todavía no conozco». Unas horas más tarde, en el domicilio de Roger Dutilleul, en la Rue de Monceau, cae en éxtasis ante *Sol y sombra* (1912), una naturaleza muerta oval que lo hipnotiza, aunque en su cuaderno se equivoca con el título y la llama «Láhev a sklenice» (*Vaso y botella*). Se trata de una composición piramidal, ejecutada el año anterior, de la que emergen el cuello y el cuerpo de una botella, de muchas botellas, una copa, muchas copas enteras o desarticuladas, y también letras fragmentadas, como «CIDA» (del periódico barcelonés *La Publicidad*) o «SOL […] SOMB» (por sol y sombra), alusiones a la vida cotidiana de su ciudad natal: la cabecera de un periódico que el 26 de abril publica un artículo sobre el cubismo y una entrada para una corrida de toros, donde las palabras sol y sombra «designan la ubicación de las localidades de la plaza».[15] Se trata, sin duda, de una obra aparte, por sus magníficos

contrastes —pinceladas horizontales y prosaicas en la parte superior y rectángulos verticales de la bandera española en la parte inferior, un suntuoso lacado hecho con Ripolin de color rojo y amarillo— y por el diálogo entre la parte derecha, un espacio blanco que recuerda a la cal, con la oscura densidad de la parte izquierda. Sin dejar de darle vueltas insistentemente a su frustración por no vivir en París, desconsolado ante el hecho de que este tipo de obras maestras se le escapen, resignado en fin, pero fiel a sus preocupaciones por el color, Kramář consigna en su cuadernito: «rojo frambuesa arriba y Ripolin rojo abajo».[16]

Unos días después, y siempre obsesionado con su artista fetiche, el historiador del arte y coleccionista copia unas frases que ha encontrado en los últimos artículos de Apollinaire: «Picasso estudia un objeto como un cirujano disecciona un cadáver», o «La mayoría de los pintores cubistas viven en compañía de poetas [...]. En cuanto a Picasso, que es la figura artística más elevada de estos tiempos, solo ha vivido en compañía de poetas, entre los que tengo el honor de contarme».[17] En el curso de esta estancia, Kramář le compra a Kahnweiler una *Mandolina* —de Picasso, naturalmente— de aquel año (800 francos), así como un «gran cuadro de Braque», al parecer un *Violín* de 1913 (400 francos), y un dibujo, «los dos baratos», añade. Finalmente, el 23 de junio, el coleccionista tiene una gran alegría —«Picasso ha vuelto de Ceret»—, antes de apuntar, jubiloso, al día siguiente: «Con Picasso en la galería de Kahnweiler».[18] El 25 de junio, finalmente más sosegado, Vincenc Kramář abandona París y regresa a Praga. Durante todo este tiempo, Picasso trabaja. Tras meses de desplazamientos y convulsiones afectivas, y gracias a la instalación en el taller de la Rue Victor-Schoelcher, en Montparnasse —«el taller de la felicidad», según Pierre Daix— y una estancia en Aviñón, junto a Braque y Derain, que le ha proporcionado muchas semanas de paz ininterrumpidas, Picasso puede por fin trabajar. Sin embargo, de ahora en adelante los intercambios con Braque perderán intensidad, y la brecha entre sus búsquedas en

común se agrandará *más todavía*.

A su regreso de esta tercera estancia en Ceret (otoño de 1913), Picasso prosigue con sus deconstrucciones aplicadas al género del retrato, por ejemplo, con *Estudiante con pipa*, y se inventa unas obras complejas y repletas de humor que, además del puntillismo (que toma prestado desacomplejadamente de las obras de Severini), además de las referencias a objetos diversos, incorporan materiales de lo más heterogéneo: «óleo, *gouache*, papel recortado, yeso, arena y carboncillo sobre lienzo». Un poco más tarde verán la luz algunas obras maestras como *Mujer con camisa en un sillón*, *Hombre con vaso* o *Retrato de una joven*. Sin embargo, para Vincenc Kramář, las noticias que le llegan de París durante la primavera de 1914 son más insignificantes que en otro tiempo. «Kahnweiler ha expuesto un hermoso Picasso de la colección Nemes, *Guitarrista*, muy hermoso y para mi gusto el más bonito y más denso de todos», le confía Emil Filla, «y [también] me ha enseñado una naturaleza muerta con una botella de Bass (abajo a la izquierda) […]. Por lo demás, no hay otros Picasso».[19] Más tarde, y siempre por la misma vía, Kramář sabrá que Shchukin le ha comprado a Kahnweiler un gran cuadro «que Derain dice que le ha costado dos años pintar», que «dentro de quince días Braque va a entregar lo mejor de su cosecha, y según las noticias que da Juan Gris serán sobre todo dibujos y papeles pegados».[20]

Durante aquella primavera, Picasso produce una pequeña escultura muy bella, *El vaso de absenta*[21] (compuesta por un vaso de cera, una cuchara de verdad y un azucarillo de imitación), a partir de la cual Kahnweiler decidirá fundir seis pruebas en bronce que Picasso, divirtiéndose introduciendo variaciones, pintará de colores variados, creando así una serie tan creativa que fue descrita como «el primer ciclo de variaciones de Picasso [capaz de] ampliar de manera capital las posibilidades de la pintura».[22] Habrá más esculturas en esa temporada, como *Vaso, pipa, as de trébol y dado*, que presentan potentes contrastes de formas y colores sobre elementos de madera y

de metal sobre un fondo de madera pintada al óleo. Así pues, Picasso produce, y produce mucho, mientras que Kahnweiler fotografía, numera, consigna y selecciona.

Después de estos largos meses de calma, un cambio brusco de ritmo; y a comienzos de junio de 1914 todo se acelera: Kahnweiler lanza una serie de avisos a sus coleccionistas extranjeros. Comienza por Moscú, indicándole al más rico de todos ellos los números de inventario, los títulos, las dimensiones y los precios de las obras. «Querido señor Shchukin, tengo el honor de confirmarle mi carta del 6 de los corrientes. Picasso ha terminado una serie admirable de cuadros antes de marcharse al campo; es la primera serie que concluye desde hace más de un año. En ella hay muchas obras cuya compra le recomiendo muy vivamente; en particular, una mujer en camisón sentada que, desde un punto de vista objetivo, sería una pieza digna de entrar en su colección.»[23] Kahnweiler no se anda con rodeos a la hora de seducir a su cliente moscovita. Para él, en efecto, en aquel momento nada podría detener a Picasso.

El 3 de julio de 1914, esto es, exactamente un mes más tarde, Kahnweiler le envía a Kramář treinta y cinco fotografías de las últimas producciones de Picasso, entre las que figuran los «papeles pegados» *Guitarra y vaso «Con cartel Lacerba»*, pero también *Mujer en camisa sentada en un sillón* (1913) y *Mujer con guitarra*. «Como verá —le explica—, en el lote también hay una escultura. Está hecha de bronce y pintada al óleo. Hay cinco ejemplares, todos naturalmente diferentes [...]. Ya verá que en muchas de estas obras Picasso ha utilizado todos los materiales posibles: papel, *gouache*, óleo, lápiz, Conté, virutas de madera, etc.» Respondiendo al interés manifestado por Kramář, le proporciona el precio de algunas de estas piezas: dos cuadros pequeños, *El vaso* y *Tubo, vaso y botella de ron*, a 600 francos cada uno; dos *collages*, *El limón* (600 francos) y *Lacerba* (1.500 francos); y una escultura, *El vaso de absenta* (1.000 francos).

Finalmente, el 22 de julio, dos horas antes de dejar

París para marcharse de vacaciones, Kahnweiler apremia a Kramář para que escoja entre las últimas series de cuadros porque, como le indica, «las obras más importantes ya se han vendido».[24] Y le anuncia el envío inminente de «fotos de algunas cosas de Picasso que aún le faltan (13 piezas en total)». Así, comportándose como un gran marchante artístico, como lo hacía Joseph Duveen y como lo hará más tarde Leo Castelli, Kahnweiler transmite a sus clientes el mensaje subliminal de que no les *vende* esas obras, sino que *construye sus colecciones*. En 1913 y 1914, mes a mes, se establece una auténtica carrera contrarreloj entre Picasso y Braque, entre Shchukin y Kramář, una partitura magníficamente orquestada bajo la batuta maestra de Kahnweiler. El 18 de julio de 1914, comentándole a Kramář de manera entusiasta las últimas obras maestras de Picasso, Kahnweiler añade una frase que, retrospectivamente, suena como unas campanadas mortuorias: «*Lieber Herr Doktor, Ja gewiß, es ist eine herrliche Serie. Frei un freudig wie noch nie*». «Querido profesor: ya verá que, en efecto, se trata de una serie espléndida, libre y gozosa como nunca.»[25]

Por su parte, en Viena, Stefan Zweig anota en su diario: «En las viñas de Baden [...] un viejo viticultor nos había dicho: “Un verano como este no lo habíamos tenido desde hacía mucho tiempo. Y si esto dura, ¡tendremos un vino excepcional! ¡La gente se acordará de este verano!”».[26]

Los últimos mensajes que se cruzan nuestros personajes a lo largo de este mes de julio de 1914 no dejan lugar a dudas: todos se preparan para veranear.

Aviñón, 15 de julio. «He visto a Derain, muy contento de estar aquí, donde se promete pasar una buena temporada. Picasso frecuenta la iglesia aviñonesa. Hemos pasado el sábado juntos»[27] (Braque a Kahnweiler).

Aviñón, 21 de julio. «Mi querido amigo Kahnweiler: He recibido ya algunas fotos y espero otras, no están nada mal [...]. Solo trabajo en telas grandes, o más bien no pienso en hacer otra cosa. He empezado una que ya está bastante avanzada. Me ha sido muy difícil ponerme en marcha antes de acostumbrarme a trabajar en un granero oscuro, pero

ahora ya estoy lanzado y espero que Dios quiera que esto no se pare… Veo a menudo a Braque y a Derain»[28] (Picasso a Kahnweiler).

Praga, 27 de julio. «Son momentos muy emotivos, todo el mundo se despide […]. Evidentemente, todo esto no quiere decir que tengamos una guerra. Yo pienso más bien que no pasará nada»[29] (Vincenc Kramář, al día siguiente de la movilización).

Barcelona, 3 de agosto. «Querido Pablo: Estamos todos muy bien, pero muy desesperados por este demonio de guerra que tenemos en vistas y por los rumores que circulaban ayer. No he podido dormir pensando en ti, y ahora que son las ocho de la mañana te escribo esta carta para saber qué es de ti. Ya sé que sabrás decidir lo que más te convenga y sobre todo tengo la tranquilidad de que no te ocupas de política, pero esto no significa que no puedan crearte problemas, así que piénsatelo con cuidado […]. Ya sabes que no soy de esas que se preocupan de más, pero las noticias de ayer tarde eran muy pesimistas»[30] (María Picasso a su hijo).

Roma, 3 de agosto. «La guerra siempre me ha parecido una cosa espantosa, un sufrimiento sin nombre porque, naturalmente, batirme por Alemania me sería absolutamente imposible. No lo he pensado ni un minuto. Me he preguntado si no debería volver a Francia como voluntario, y finalmente también he descartado esta idea»[31] (Kahnweiler a Crémieux).

El 3 de agosto de 1914, Picasso acompaña a Braque y Derain, que van de uniforme, a la estación de Aviñón. Vuelve a sus *collages* y continúa viviendo en un medio integrado exclusivamente por mujeres. En los meses venideros, una campaña nacional incitará a los franceses a considerar a los extranjeros como «espías o aprovechados, mientras que los buenos franceses están luchando en el frente». Marcel Duchamp, que entonces se va a Nueva York, explicará simplemente: «En 1915 se escupía a los hombres que iban de paisano».

La Internacional Picasso desmantelada
1914-1923

Picasso no regresa a París hasta el otoño [1914]. Kahnweiler (súbdito alemán, pero poco deseoso de ir contra Francia) está bloqueado por la guerra en Italia, y luego en Suiza, donde permanece hasta febrero de 1920. Se han confiscado sus bienes, su galería y las pinturas: toda la producción cubista de Picasso —al menos desde el invierno de 1912, y con la excepción de lo que pudo conservar en el estudio, en virtud de las condiciones del contrato con Kahnweiler— quedó, así, inaccesible, hasta las ventas de 1921 […]. Kahnweiler no logró restablecer el contacto [con Picasso], como sí lo hizo con los demás artistas en el otoño de 1919. Obviamente, hay varias razones para esto, motivos que solo pueden esbozarse. Picasso pudo, incluso más que los demás artistas de la galería, prescindir de Kahnweiler en 1919. Encontró otros clientes, otros mecenas, se mudó a un nuevo entorno. Además, sus antiguos camaradas [en particular Gris y Braque] perciben la evolución de su pintura como del todo desconcertante, e incluso le acusan de obedecer únicamente a motivos mercantiles: incomprensión agravada por la brecha que se abría entre los que iban a la guerra, dramáticamente privados de la pintura durante varios años, y los que pudieron continuar pintando […]. Finalmente, entre ellos hay un asunto de dinero, un grave malentendido sobre el que una carta suplicante de Kahnweiler (dirigida a Picasso el 10 de febrero de 1920) arroja algo de luz. Picasso no ha respondido ninguna carta. Incluso ha intentado presentar una demanda contra Kahnweiler, por una suma de 20.000 francos que le habrían sido adeudados a finales de 1914 y nunca saldados desde entonces. Kahnweiler le da las siguientes explicaciones: «En aquella época nunca hubo dinero en mi cuenta, y es por una razón muy simple: tenía un crédito en el banco y era con ese crédito que trabajaba […]. Pero la guerra

vino con la moratoria. Primo*: el banco suspendió ese crédito*. Secundo*: aquellos que me debían dinero y cuyo pago se usaría para pagar tus 20.000 F. se negaron a pagar (cito a Schukine [Chtchoukine] que me debía una suma muy grande, y Rosenberg, que me debía 12.000 F.)». […] Picasso no se dio por vencido y estuvieron más o menos enfrentados hasta 1922-1923*.[1]

ISABELLE MONOD-FONTAINE

CAPÍTULO 29

Con las mujeres, los jubilados y los expatriados

Braque y Derain se fueron a la guerra.[1]

PABLO PICASSO a GERTRUDE STEIN

«Querida Gertrude, acabo de recibir tu carta. Estamos en Aviñón y de momento pensamos quedarnos —escribe Picasso—. Braque y Derain se fueron a la guerra. De todos modos, debes de estar en Londres mejor que en París y tal vez sería mejor que te quedes; estuvimos en París hace unos días antes de la movilización por algunas horas el tiempo de arreglar un poco mis asuntos.»[2] Quince días más tarde, Éva Gouel añade: «Se dice que Guillaume está comprometido. Tenemos noticias de Braque, que está en Hâvre [sic] esperando para irse, de Derain no sabemos nada, nos dejó su perro *Sentinelle*. En cuanto a nosotros, de momento nos quedamos, porque no sabemos qué pasará con todas estas tristezas».[3] Durante las primeras semanas de la guerra, en la Batalla de las Fronteras (entre el 14 y el 24 de agosto), Francia pierde cerca de cuarenta mil hombres. El 2 de septiembre, las tropas alemanas llegan a 45 kilómetros de la capital y fuerzan al Gobierno francés a cambiar París por Burdeos. Durante la Batalla de la Marne (entre el 6 y el 11 de septiembre), con la requisición de 630 taxis parisinos para acelerar el transporte de tropas, los ejércitos franceses y británicos consiguen frenar el avance de los alemanes. Picasso, ciudadano de un país neutral, se queda en Francia con las mujeres, los jubilados y los

expatriados. Entre sus allegados, por lo tanto, Braque, Derain y Léger son movilizados (tan pronto como Apollinaire, súbdito polaco del Imperio ruso, que se presentará voluntario). Kramář, ciudadano austrohúngaro, y Uhde, ciudadano alemán, hacen la guerra contra ellos, del lado de la Triple Alianza.

«Mi querida Gertrude estoy muy contento de saberos siempre en Inglaterra —escribe Picasso el 11 de septiembre —. Nosotros pensamos quedarnos aquí hasta el final de la guerra y no estamos mal y hasta trabajo un poco pero estoy muy preocupado pienso en París en mi casa en todas mis cosas.» Éva Gouel añade: «Me encantaría veros de nuevo y que se terminara la guerra. Derain y Braque se fueron ya hace mucho tiempo y hace algunos días que no tenemos noticias. Derain es soldado ciclista en su regimiento que está en Lisieux en Normandía. Braque debió pasar [sic] a subteniente. Juan Gris está en Cotlliure y, sin dinero, no sé cómo se las va a arreglar. Matisse está en París tal vez se le pueda llamar».4 Picasso escribe de nuevo, en el dorso de una postal: «He aquí la partida de Aviñón de un regimiento por la frontera. En Francia estamos entusiasmados».5 El 27 de septiembre, el Gobierno francés emite un decreto cuyo primer artículo dice así: «Debido al estado de guerra y en interés de la defensa nacional, todo comercio con los súbditos de los imperios de Alemania y de Austria-Hungría, o con las personas que residen allí, está y permanecerá prohibido».

En una circular oficial del 13 de octubre, el ministro de Justicia se dirige solemnemente a los procuradores y a los presidentes de tribunales: «Los invito para que procedan a la confiscación y embargo de todas las pertenencias, de todo el dinero y, en general, de todos los bienes muebles e inmuebles dependientes de empresas alemanas, austríacas y húngaras que ejerzan el comercio, la industria o la agricultura en Francia».6 El *criterio de la nacionalidad* juega un papel primordial en esta primera medida de guerra. De manera inmediata, la Cámara sindical de comerciantes de obras de arte, cuadros y curiosidades, empieza a inventariar

casas alemanas y austrohúngaras. A partir del otoño, la galería Kahnweiler, transformada en una «sociedad de nacionalidad enemiga», así como toda su red, se convierte en el arquetipo de la «galería *boche*».* Por su parte, como europeo convencido, Daniel-Henry Kahnweiler se negó a alistarse en el ejército alemán y, convertido en desertor, se exilió en Suiza. «Esta guerra fue precisamente el único acontecimiento que no había tenido en cuenta —escribe entonces a Derain—. No quise creer en ello hasta el último minuto. Y, de hecho, sin las intrigas de la camarilla militarista austro-alemana, se habría evitado.»7 Más tarde, durante sus entrevistas con Francis Crémieux, Kahnweiler agregaría: «Obviamente, luchar y batirme por Alemania era absolutamente imposible. No lo pensé ni por un minuto. Me pregunté si debía volver a Francia como voluntario y finalmente descarté esa idea también».8 A pesar de su desconcierto durante los primeros días, Kahnweiler se mantiene categórico: «Matar a gente que conocía, voluntariamente, esto me daba asco».9 Durante ese tiempo y a partir de la victoria en la Batalla de la Marne, el conflicto se intensifica mediante una guerra de posiciones que se extiende desde el mar del Norte hasta la frontera suiza. Mientras tanto, en el sur, inquieto por el estado de salud de Éva y ante la urgencia de consultar a un médico, Picasso cambia sus planes. «Mi querida Gertrude, hemos decidido partir el próximo martes a las 6 de la tarde y esperamos estar en París por la mañana hacia las 7 de la mañana nos veremos el mismo día», escribe el sábado 14 de noviembre. «Ya empiezo a desclavar mis telas y a ordenar un poco mis pinceles y colores. Esto es todo.»10 El 10 de diciembre el gobierno francés regresó a París, y las trincheras se cavarán de forma permanente.

Evaluemos la magnitud de los daños: por un lado, Kahnweiler, galerista «extranjero» y «súbdito enemigo» que pierde todos sus bienes, ahora «botín de guerra» por cuenta del Estado francés; por otro, Picasso, artista «extranjero» de un país neutral que se enfurece con su marchante —a quien siempre, según Gertrude Stein, había instado a hacerse

francés— antes de presentar una denuncia contra él, por su obra reciente embargada y a causa del cheque que se le debe. ¿Cómo entender las reacciones de Picasso ante la situación catastrófica que se abalanza sobre él? ¿Cómo estimar el impacto de estos años de guerra en su trayectoria como artista extranjero en Francia, un artista ahora celebrado en todo el mundo? Recordemos sus periodos dolorosos entre 1903 y 1904, las cartas tristes para su «viejo Max», antes de volver a París y al Bateau-Lavoir. Recordemos la marcha hacia Gósol y la angustia por no poder integrar la vanguardia parisina. Acabamos de ver, también, como luego, con la renovada convicción de su omnipotencia, con el regreso a París en agosto de 1906, el trabajo en solitario en torno a *Las señoritas de Aviñón*, el tándem de trabajo con Braque, los años prósperos con sus marchantes, con su marchante, las efervescencias y la embriaguez de una sociedad francesa que recibió todas las innovaciones de la era industrial, y hasta qué punto los éxitos y el aumento exponencial de sus ingresos económicos lo convirtieron en un radiante artista de vanguardia. Pero ¿cómo evaluar el número exacto de sus últimas obras ahora inaccesibles, todos esos *papiers collés*,* los trampantojos, las esculturas, esas obras entre las más audaces de este periodo glorioso? ¿Se trata de quinientas, de ochocientas pinturas? El número total de sus obras embargadas es extravagante y se acerca a la cifra de setecientas piezas. ¿Cómo no iba a pensar Picasso en su tondo desaparecido, *Recuerdo de El Havre*? ¿Y los cinco ejemplares de *El vaso de absenta*, sus pequeños bronces policromados, que han desaparecido? ¿*Hombre con guitarra*, *Ma Jolie (Mujer con guitarra)*, *Buffalo Bill*, *Mujer con mandolina*? Desaparecidos.

La exportación de obras cubistas organizada por Kahnweiler desde la Rue Vignon, con Roger Fry y Clive Bell en Londres, con Thannhauser en Múnich, con Flechtheim en Berlín, Düsseldorf, Fráncfort, Colonia y Viena, con Stieglitz y, más tarde, con Bremmer en Nueva York —sin olvidar los Países Bajos, Hungría, Checoslovaquia y Rusia —, se había consolidado como una de las manifestaciones

más llamativas de lo que economistas y politólogos califican hoy como esta «primera globalización»[11] que se pone en marcha entre 1870 y 1914. «En la base de mi actividad siempre hubo relaciones con el extranjero —explicará el marchante—. Además, en mi volumen de negocio, la exportación supera de lejos, de muy lejos, a las ventas en Francia.»[12] Esta interdependencia económica contrastaba con la irracionalidad de la guerra —una guerra menos probable, especialmente, cuanto que su peso financiero en las redes de intercambio económico internacional la convertía en una opción poco creíble—. Ya en su prefacio a la segunda edición francesa de *La Grande Illusion*, su *bestseller* publicado en 1910 y traducido a veinticinco idiomas, el periodista británico Norman Angell escribió: «Mi objetivo no es demostrar que la guerra es imposible, sino que es inútil; que la evolución económica de los tiempos modernos ha hecho ya imposible obtener cualquier ventaja social o económica por conquista [...]. ¿No tenemos derecho a esperar que este [...] pensamiento francés y este fermento intelectual, que hoy sentimos burbujeante, desempeñen un papel importante en la reconstrucción política de Europa, que debe ser la tarea del siglo XX y [...] que cumplan lo que las armas francesas intentaron en vano lograr a principios del siglo XIX, a saber, la restauración de la unidad europea?».[13]

¿Quién podía percibir entonces la potencia de una visión así? En Francia será un internacionalista y un pacifista como Jean Jaurès, miembro fundador de la sección francesa de la Internacional de los Trabajadores, quien retomará con más vigor las tesis de Angell. «Este libro dice la verdad. ¿Y qué dice, señores? [...] Que el entramado de intereses económicos y financieros obliga a todos los pueblos a cuidarse los unos a los otros, para evitar las grandes catástrofes de la guerra»,[14] afirmará en su discurso del 13 de enero de 1911 ante la Cámara de Diputados. Será de nuevo Jaurès quien, el 31 de julio de 1914, el mismo día de su asesinato, seguirá instando a los suyos a evitar la guerra: «El mayor peligro en el momento actual no está, si

se me permite decirlo, en los acontecimientos mismos. […] Está en el nerviosismo que vence, en la inquietud que se propaga, en los impulsos repentinos que nacen del miedo, de la incertidumbre aguda, de la angustia prolongada. […] Lo que importa, ante todo, es la continuidad de la acción, es el perpetuo despertar del pensamiento y de la conciencia obrera. Esta es la verdadera salvaguarda. Esta es la garantía del futuro», escribe entonces, en el editorial de *L'Humanité*. Pero la declaración de guerra, que puso fin abruptamente a las advertencias de Norman Angell y a las exhortaciones de Jean Jaurès, señaló también el fracaso de la primera globalización e hizo aparecer a Kahnweiler como una de las primeras víctimas expiatorias de estos acontecimientos.

«El extranjero está fijado dentro de un grupo espacial particular, pero su posición en el seno de ese grupo está determinada por el hecho de que no ha pertenecido al mismo desde el principio»,[15] decía en 1908 el sociólogo Georg Simmel, describiendo perfectamente la cuadratura del círculo en la cual se encierra al comerciante. «A lo largo de toda la historia de la economía, el extranjero aparece en todas partes como el *trader* y el *trader* como extranjero. Mientras una economía sea autosuficiente […] no necesita *trader*, pero para encontrar salidas fuera de la zona de producción, el *trader* debe ser extranjero.»[16] Así aparece de nuevo, bajo otra luz, el particularísimo territorio al que pertenece el galerista, en una posición cada vez más incómoda y cada vez más dramática tras su búsqueda de la «salvación a través de la utopía francesa», para escapar del dilema infernal al que están clavados los judíos alemanes. La confiscación de su apartamento y de su galería como «propiedad enemiga» fue notificada a Kahnweiler el 1 de diciembre de 1914, lo que lo obligó una vez más a encontrar un nuevo espacio donde desplegarse.

Es precisamente de este día, justo del 1 de diciembre de 1914, que data la primera carta de André Level a Picasso desde el inicio de la guerra. Es sobria, precisa, seria, sin énfasis, y testimonia la urgencia de la situación: «Mi querido amigo, acudí al comisario de policía competente

que me envió a la fiscalía. Hasta hoy no pude ir al juzgado. El depositario aún no ha sido nombrado. Es decir que no podemos ir a verlo y solo nos queda acudir al procurador. Estaré un poco antes de las 10 de la mañana del miércoles en casa del señor Danet, 85 Rue de Richelieu. Intenta venir, con tu contrato, seguro que me encontrarás allí. Atentamente, A. Level».[17] ¿Qué nos enseña? Que Picasso, molesto por el embargo de sus obras y por la deuda de su marchante, compuso «Gutenberg 21-39» como un grito de auxilio. En este periodo de caos general, el artista arma hábilmente a este gran burgués francés en la función tutelar de asesor jurídico y financiero, pero también de escudo administrativo, funciones que Level, y luego sus sobrinos Max y Raoul Pellequer, ocuparán al lado del artista hasta su muerte (¡las 798 cartas conservadas en los archivos del Museo Picasso dan prueba de ello!). Inicialmente, Level se esfuerza por averiguar si el expediente de la confiscación proviene de la Prefectura de Policía o del Ministerio de Justicia, y despliega sus contactos, navega por la administración francesa con confianza, elegancia, eficiencia, se esfuerza por responder a las inquietudes del artista, e incluso juega el papel de mensajero entre Picasso y Apollinaire, Picasso y Max Jacob, Picasso y Juan Gris, Picasso y Braque —tantos amigos ahora alejados de él—. «Picasso es el mejor pintor moderno, eso lo sabemos, pero ¿hasta dónde llega su superioridad en el tiempo?»,[18] escribió en particular a Guillaume Apollinaire, que estaba en el frente, el 24 de diciembre de 1914. «Un amigo mío afirma que, cuando hablemos de nuestro arte como hablamos del de los egipcios, abarcando varias dinastías, diremos Giotto y Picasso, sin poner nada entre ellos.»[19] Un poco más tarde, es de nuevo Level quien, en un escueto y lapidario mensaje, informa a Picasso del contenido de la carta de Apollinaire: «Herida en la cabeza anteayer, metralla de obús, casco perforado, espero que todo salga bien, la astilla está bien incrustada y, a fe mía, es posible que la dejemos ahí. Dirección por ahora: Subteniente de Kostrowitzky, Ambulancia 1/55, Sector 34».[20]

Durante las últimas semanas, leyendo y releyendo la correspondencia de esos años, mirando las obras, he tratado de retomar el «punto de vista del sujeto», pero con mucha cautela. Tantos juicios de manga ancha —hemos hablado de traición, de negación, de regresión— han circulado ya sobre la evolución de Picasso a partir del verano de 1914 que se creía ver cómo desaparecía el artista de vanguardia en beneficio de un artista nuevo, clasicista, ingresco, como si realizara un «retorno al orden». Hoy, con la mirada retrospectiva e histórica, con las herramientas geopolíticas y con nuestras problemáticas, parece que la formulación de preguntas debe plantearse de otra manera. ¿Cómo recibió Picasso la catástrofe? ¿Cómo reinventa su espacio? ¿Cómo, frente al hachazo de lo nacional, elige reconstituir su esfera de pertenencia? Si emerge, como un ave fénix, para abordar su *tercera vida parisina*, ¿cómo entender este viaje? «Picasso frecuenta la élite aviñonesa»,[21] ya había apuntado Braque el 15 de julio. «Encontré a Gris haciendo pinturas patrióticas —señaló más tarde—. En cuanto a Picasso, creó un género nuevo llamado Ingres […]. Lo que es realmente constante en el artista es su temperamento. Pero Picasso sigue siendo para mí lo que siempre fue, un virtuoso lleno de talento.»[22]

Las pocas obras que realizó Picasso durante los primeros meses de la guerra reflejan un inmenso desorden. Sobre todo, intriga *El pintor y su modelo*, ese pequeño cuadro que permanece invisible, atrincherado en los espacios privados del artista hasta su muerte. Es una obra en proceso, una obra voluntariamente detenida en su curso, una obra que parece componerse ante nuestros ojos. Picasso prepara el lienzo. Dibuja con lápiz negro: a la izquierda, el marco de una puerta, luego un pintor con acentos de Cézanne, como un campesino bigotudo, pensativo, sentado y torcido en una silla de campo, apoyado en los codos, envejecido, las manos pesadas, la mirada hacia el suelo, ausente; a la derecha, una mesa rústica de madera con patas sólidas, cubierta con un mantel, y una cesta de fruta. A continuación, en el centro de la tela, Picasso pintó a la

modelo, una joven morena, presente, disponible, con el rostro maquillado, sosteniendo una sencilla tela a la altura de los muslos; detrás de ella, colocado sobre el caballete, un paisaje, luego una pared azul, donde está suspendida la paleta. ¿Una aparición en el sueño del pintor? ¿Un pintor desconectado de su modelo? ¿Dos temporalidades incrustadas la una en la otra? ¿Un mundo irreparablemente fracturado? Una obra críptica, en todo caso, que tendremos presente durante las siguientes páginas. Pero hay más: ¿por qué todas esas banderas francesas, acompañadas de tantos «*Vive la France*», añadidas durante esos meses por Picasso en la mayoría de sus cartas y dibujos, y que sorprenden a más de uno, empezando por su madre? «He recibido tu carta postal que es muy patriotica —escribe, un poco desconcertada—, y me alegra ver las buenas esperanzas que tienes y tienen todos. Quiera Dios que asi sea pero esto no tiene trazos de terminar por ahora y este retrazo trae las ruinas de muchas casas.»[23]

Si la declaración de la guerra marca el colapso repentino de su mundo profesional —fin de la complicidad con sus amigos pintores, no más marchantes, no más coleccionistas, no más críticos, no más ingresos económicos —, ¿nos sorprenderemos al ver que Picasso se retira a la esfera privada, que estrecha los lazos con su madre y que finalmente le escribe con asiduidad? ¿Y nos parecerá extraño que, ante las alarmantes imprecaciones que recibe desde Barcelona —ciudad violentamente afectada, en 1911, por una epidemia de tifus, en la que los muertos se cuentan por centenares cada día—, le envíe un cheque todos los meses por valor de 200, 300 o pronto incluso de 500 francos? «Tengo un miedo horroroso a los aeroplanos porque a veces puede caer una bomba donde menos se piensa», escribe su madre. «En fin yo pido a Dios con toda mi alma que se termina esta guerra y que te libre a ti de todos los males. Aquí corren noticias estupendas que unas serán verdad y otras no pero esto hace que estamos impresionados. Lo que te pido es que no te mescles en nada pues como España es neutral ningún Español puede meterse

en nada, ahora ha estado en Paris a cuestionar que España no sea neutral y que él se alistaba con las tropas francesas.»[24] En Barcelona, María Picasso y López no deja de rezar por su hijo, especialmente ese 1 de enero de 1915: «Querido Pablo hoy es el primer día del Nuevo año que va a comenzar, Dios haga que sea mejor que el que ha terminado, yo no paso dia sin que pide que Dios te de salud y que te conceda lo que tu desees y te convenga [...] para todo el año, hace dos noches que duermo poco y en mi desvelo pienso si estaras contento o si tendras algunos apuros por haberte desprendido de lo que has enviado a mi».[25]

Sin embargo, por si fuera poco, y a pesar de las oraciones de su madre, el año 1915 se convertiría para Picasso en uno de los años más oscuros de su vida. Así lo atestiguan sus propias cartas, como las de Éva: «Mi querida Gertrude Éva fue operada *yer* y la mañana cuando fui a la clínica estaba bien»[26] (Picasso a Gertrude Stein, en enero); «Éva lleva casi un mes en una residencia. Le hicieron una operación y yo estaba muy preocupado y no tuve un solo momento para escribirte» (Picasso a Apollinaire, en febrero); «Te abrazo mi viejo hermano»;[27] «No estoy muy bien, pero soy feliz, mi Pablo me quiere y me lo dice [...]. Él está [...] mucho menos molesto, pero entendí muchas cosas, y es que él también está aburrido de los negocios y de esta desgraciada guerra».[28] (Éva a Joséphine Haviland, 12 de julio); «Mi vida es un infierno. Eva ha estado enferma todo el día y ahora lleva un mes en una residencia. Finalmente *es esto* el final. Mi vida *no esta* muy feliz ya casi no trabajo voy a la residencia y paso la mitad del tiempo en el metropolitano»[29] (Picasso a Gertrude Stein, 9 de diciembre); «Mi pobre Éva murió en los primeros días de diciembre. Fue un gran dolor para mí y sé que tu la añorarás ella siempre ha sido tan buena conmigo»[30] (Picasso a Gertrude Stein, 8 de enero de 1916).

Para Picasso, como para todos los extranjeros, es bien sabido que la administración francesa sigue siendo un objeto opaco, y Level se las ingenia para desmitificarla ante

él. Además, fue Level quien trató en persona a los que irónicamente describió como «esos pequeños guardianes del orden francés», el procurador, el depositario judicial, el interventor de contribuciones directas, el recaudador de impuestos, el administrador del registro, el picateclas, el secretario, el comisario de Policía; los derribó uno a uno con humor, y mientras tanto comentaba todos sus defectos con el artista. La correspondencia entre Picasso y André Level es una auténtica mina: nos permite medir la angustia del artista ante sus obras desaparecidas. También permite descubrir a toda esa irónica procesión de nuevos personajes (los señores Zapp, Danet y Nicolle), que ahora están al cargo de las producciones cubistas de Picasso, y a los que tendrá que acostumbrarse. «Mi querido amigo —escribió Level, nuevamente, el 11 de diciembre—, fui al procurador esta mañana y le comuniqué a su secretario principal vuestro poso de preocupación. Creemos que una vez designado el procurador y después de haber consultado con él, se podrá concertar una cita o, mejor aún, bajo otra forma que la primera prevista, una orden que os satisfaga y os quite cualquier inquietud. Sin embargo, no sería de extrañar que el nombramiento del procurador tardara unos diez días, dada la afluencia de casos del mismo tipo. Créame, muy cordialmente para usted, A. Level.»[31]

Consejero benefactor, experto avispado y perspicaz, agente providencial, escudo protector, defensor incondicional frente a la administración francesa: ¿cómo describir mejor las funciones de Level con Picasso durante los años de la guerra, tras la muerte de Kahnweiler? El talento del artista, sus reiteradas inquietudes, los regalos con que colmará a Level durante este periodo ¿explican la entrega absoluta de este gran burgués francés a la causa de Picasso? Porque todo pasa por él, desde los problemas financieros y administrativos hasta las argucias legales: Level se ocupa así de la famosa deuda de 20.000 francos reclamada por Picasso a Kahnweiler, del contrato firmado entre ambos el 18 de diciembre de 1912, del embargo de sus obras que todavía quedaban en el depósito del

marchante e incluso se encarga, un poco paternalmente, ¡de los impuestos de Picasso! Level no escatima zarpazos irónicos contra la administración francesa: «Aviñón es mejor que su administración. En la Edad Media, cuando usted hubiera sido el primer pintor del papa, se habría arrojado al fondo del pozo al imprudente recaudador, lo suficientemente desacertado como para reclamarle un impuesto realmente debido —y es por esto que usted no debe nada—. La próxima vez, si la respuesta no es buena, le gritaremos y lo amenazaremos con el diputado o con el embajador».[32]

Mientras tanto, la histeria germanofóbica se desata en el mundo del arte. El 6 de julio de 1915, un profesor de la Academia de Bellas Artes de Lyon, con motivo de una «sesión oficial de la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Artes» de la ciudad, el profesor Tony Tollet se descuelga de un pomposo discurso cuyo título, «La influencia de la corporación judeo-alemana de marchantes de París en el arte francés», es ya todo un programa. Vuelca todo su veneno nacionalista desde una desconcertante visión del mundo, en la que presenta la preguerra como una época infiltrada por los «enemigos» de Francia «en todo orden de ideas». Pero ¿quiénes son estos enemigos de Francia? Hay «judíos, marchantes de arte» que, extorsionando fortunas a sus clientes mediante prácticas dudosas, están, como él dice, «en su papel». Pero «si, por ende, están alineados con los alemanes», agrega Tollet, «se comprenderá la lucha metódica que emprendieron contra la cultura francesa, la influencia que intentaron y con frecuencia lograron sobre el gusto francés». Muy inflamado, sigue vilipendiando a estos «enemigos de Francia» que, «sin su orgullo y sin su impaciencia, seguramente nos habrían puesto a su merced, tan implacable y metódicamente conducida como era».[33]

¿Cómo describir a Tony Tollet? ¿Se trata de un aislado un poco iluminado? ¿Un extremista? No: fue alumno en el estudio de Alexandre Cabanel en París antes de ser profesor, luego director de los tribunales municipales de Lyon, y se gana la vida como retratista oficial de las

familias de la burguesía lionesa. Es un hombre muy integrado, por tanto, una eminencia en su ciudad, incluso un notable. En su discurso de aceptación en la Academia de Lyon, su idea del arte, salpicada de tópicos, brilla por su insignificancia: «¿Qué es el arte? La búsqueda de la belleza». «¿Que es la belleza? Es lo que amo.» O también: «El arte no es solo la sensación de la Belleza infinita, sino también la expresión de esta Belleza a través de una forma, un color, un sonido, un verbo».

¿Ilustra Tollet en 1915 una teoría de la conspiración de la peor calaña? ¿Y a quién pretende apuntar cuando deplora el «lugar enorme [que] se ha dado a los impresionistas, los cubistas, los futuristas, casi todos presentados por los marchantes de arte»? ¿A qué se refiere cuando lamenta que los últimos habían «lanzado violentas críticas contra [nuestra] Escuela y [nuestros] maestros, [nuestras] tradiciones y la elevación de [nuestras] ideas»? ¿De qué tiene miedo cuando se «pregunta […] qué adquisiciones iban a hacer nuestros Museos, en esta exposición donde había puesto un pie parte de esta corporación judeo-alemana de marchantes parisinos»? ¿Cómo evaluar su conclusión optimista cuando se proclama «convencido de que, si todos los buenos franceses, que tienen un gusto atávico, siempre dieron su opinión con sencillez, con honestidad, libremente, sin preocuparse por la opinión de los demás, y nunca se dejaron imponer por los esnobs ignorantes o los eruditos audaces, lo habríamos puesto todo rápidamente en su lugar, y el arte, por el bien de Francia, habría vuelto a ser francés»? Pero dejemos ahí a Tony Tollet, en su representación estrictamente nacionalista de los «buenos franceses» que desarrollan el «gusto francés» gracias a su «gusto atávico» frente a sus «enemigos», los «judíos, marchantes de arte […] multiplicados con los alemanes», comprometidos en su «lucha metódica» contra la «cultura francesa», y volvamos a las innovaciones cubistas, fruto de las hibridaciones de este mundo cosmopolita, a partir de la mirada de Kramář (formado en la escuela de Viena), la mirada de Kahnweiler (formado en

Stuttgart a través de su biblioteca de historiadores del arte alemanes), la mirada de Leo Stein y de su hermana (formados en Harvard y en museos de todo el mundo), las miradas de Alfred Stieglitz, de Carl Einstein y de Max Raphael (los tres formados en la Universidad de Berlín); volvamos, finalmente, a los discursos proféticos de Jean Jaurès. «Los intereses de todos los pueblos están tan entrelazados que un desastre para uno es un desastre para todos»,[34] anunciaba en 1911, ante los diputados franceses.

CAPÍTULO 30

Hacia una nueva lógica transnacional

> Toda vida artística durante la guerra es artificial […] y solo puede dañar […] la verdadera vida artística que comenzará después de la guerra cuando todos los soldados recuperen sus lugares en la vida civil […]. Hay muchos extranjeros, demasiados extranjeros […]. Me siento tan bien que […] no quiero que me vean en esas inauguraciones y fiestas, y abandoné por completo los círculos artísticos de Montparnasse.[1]
>
> JUAN GRIS a LÉONCE ROSENBERG

A lo largo del siguiente cuarto de siglo, la trayectoria de Picasso en la sociedad francesa se articula alrededor de los nuevos pares de oposiciones que acaban de surgir con la declaración de guerra: Francia/ Alemania, francés/ extranjero, vencedor/vencido, militar/civil, patriota/ escondido, buen francés/*boche*, *poilu*/oportunista,* y un largo etcétera. Es un periodo de grandes maniobras durante el cual el país se unió en torno a la idea de nación, el concepto de «Unión Sagrada» y luego la «Cámara azul horizonte».[2]

Para Picasso, los años de la guerra tuvieron el primer efecto de romper las redes que había desarrollado pacientemente desde que se instaló en París en 1904. El pintor sufre toda una serie de desintegraciones y en múltiples niveles. A nivel nacional, sus vínculos de amistad

y profesionales se vieron severamente afectados —Braque, Derain, Léger (y pronto Apollinaire) se han ido a la guerra; Gertrude Stein está en Inglaterra; Kahnweiler se exilió en Suiza—, mientras que su posición como extranjero no combatiente y líder de la vanguardia artística lo convertirá en el blanco de los discursos nacionalistas franceses, que se apresuran a retratarlo como un «escondido» y un «traidor» y lo hacen responsable, con el *Kubismo*, del declive estético y moral de Francia. A nivel transnacional, los vínculos establecidos antes de la guerra con marchantes, coleccionistas y teóricos del arte se vieron profundamente socavados por el retorno de la lógica de lo nacional. Kramář, ciudadano austrohúngaro, y Uhde, ciudadano alemán, se movilizan del lado de la Triple Alianza. La internacional cubista está desmantelada por todos lados, el suelo cede bajo los pies de Picasso. Incluso a nivel sentimental, los lazos forjados por el pintor no sobrevivieron a la guerra, ya que su compañera Éva Gouel murió de una enfermedad a finales de 1915.

Sin embargo, se recupera muy rápido y se dedica a la creación de nuevos recursos, que serán fundamentales en la continuación de su trayectoria como pintor. El artista, tan angustiado y tan indefenso ante el colapso del mundo que conocía, trabaja activamente para forjar nuevos vínculos y poder sobrevivir durante este periodo turbulento. Para hacer frente a la xenofobia nacionalista, encontró a André Level, cuyo papel central en relación al pintor ya ha sido descrito: Level se emplea a fondo para preservar, en la medida de lo posible, la posición social de Picasso en una Francia que de repente daña su condición de artista y su reputación. Ante la satanización del cubismo y el derrumbe de las vanguardias, en 1915, Picasso eligió también otro mundo, el de Jean Cocteau, un joven poeta de veinticinco años, de familia burguesa y bien integrado en las redes de la capital —padre abogado y pintor aficionado; abuelo paterno notario y alcalde de Melun; abuelo materno corredor de bolsa y coleccionista de arte; tío materno diplomático—, que se desarrolla en un entorno de derecha

sensible a las ideas nacionalistas. Después de solo tres meses de conflicto, el 28 de noviembre de 1914, en colaboración con el decorador Paul Iribe, Cocteau creó la revista *Le Mot* para dar una «respuesta cultural» a la crisis nacional. Si este periódico se ve a sí mismo como la voz de la moderación en medio del desmedido discurso nacionalista —no hagamos demasiado, dicen Cocteau e Iribe, se deben boicotear los productos alemanes, pero aún se puede escuchar música alemana—, su posición frente a la vanguardia artística es, en el mejor de los casos, equívoca. Retoman aquella paradoja elaborada por la derecha, familiar desde 1914: antes de la guerra, Francia era decadente y estaba dividida, e incluso ya estaba en guerra —ideológicamente, se entiende—, una guerra civil, fermento de la desunión, y una guerra contra Alemania, responsable de la decadencia moral y estética de la patria. Picasso, que, como iconoclasta, siempre se había burlado demasiado abiertamente de los valores burgueses y nacionalistas, no tenía derecho de ciudadanía en *Le Mot*, que precisaba, además, en su número 7, fechado el 23 de enero de 1915: «Un meteco no puede amar a nuestro periódico».[3]

¿Cómo conciliar las posiciones políticas de Cocteau y su nueva amistad con Picasso, a quien colmó de una copiosa y florida correspondencia desde la primavera de 1915 —pero en un solo sentido—, antes de componer poemas en su honor? «Sé feliz, te estrecho la mano, te amo y te admiro con todo mi corazón», le escribió, por ejemplo, el 25 de septiembre de 1915, a quien a veces gratifica con unos «Querido Magnífico», «Querido Señor», «Querido Maravilloso» o «Muy querido Maestro» —cuando Picasso siempre se contenta con unos «Mi querido Jean» o «Mi querido Cocteau»—. La respuesta es simple: a pesar de sus opiniones nacionalistas, el joven y ambicioso escritor buscaba penetrar en los círculos artísticos de izquierda, ya que lo fascinaban, y cuya aura había sido tan fuerte antes de la guerra en el extranjero, con toda la ambivalencia que ello implica. Más que nadie, Picasso pudo alejarlo de sus

gustos *fin-de-siècle*[4] y anclarlo en la vanguardia y la modernidad. Igual que Gertrude Stein, Cocteau llega incluso a soñarse a sí mismo como un sosia literario de Picasso: «nadie / mejor que tú Pablo la anatomía / nadie mejor que yo la aritmética / alejandrina».[5]

Durante su desmovilización en abril de 1916, Cocteau escribe *Parade*, el libreto de un nuevo proyecto artístico, destinado a Serge de Diaghilev (el fundador de los Ballets Rusos, con quien había trabajado desde 1912), una obra de arte total que mezclaba pintura, música y danza moderna, con un argumento muy simple: frente a un teatro de feria, en un bulevar parisino, un grupo de artistas de circo ambulante (un acróbata, un mago chino y una niña estadounidense) ejecutan fragmentos de sus números para animar a los transeúntes a entrar en el teatro. Tras la elección de Erik Satie para la música, Cocteau sugiere a Diaghilev el nombre de Picasso para los decorados y el vestuario. Un poco vacilante al principio, Picasso acabó aceptando. «Picasso hace *Parade* con nosotros», anuncia triunfalmente Cocteau, en una carta a Satie el 24 de agosto de 1916.[6] Así comienza la colaboración de Picasso con los Ballets Rusos, que continuará más allá de *Parade*, con *Tricorne* (*El sombrero de tres picos*) en 1919 y *Pulcinella* en 1920.

Más tarde, el poeta insistirá en la revolución que supuso, en los círculos vanguardistas, la participación de Picasso en *Parade*: «El entorno [de Picasso] no quería creer que me seguiría. Una dictadura pesaba sobre Montmartre y Montparnasse. Atravesábamos el periodo austero del cubismo. Los objetos que caben en una mesa de café, la guitarra española, estos eran los únicos placeres permitidos. Pintar un decorado, sobre todo en los Ballets Rusos […], era un crimen».[7] En una carta del 11 de enero de 1917, Picasso explicaba los términos del contrato que firmaba con Diaghilev: «Confirmando nuestro acuerdo verbal, acepto hacerme cargo de la puesta en escena (decorados, telones, vestuario y accesorios) del ballet *Parade* de Jean Cocteau y Erik Satie. Realizaré todos los dibujos y las maquetas

necesarias, y supervisaré personalmente todos los trabajos de ejecución. Todos estos dibujos estarán listos para el 15 de marzo de 1917. Por este trabajo, tendrá que pagarme la suma de cinco mil francos y además mil francos adicionales por mi viaje a Roma. Mis dibujos, así como las maquetas, seguirán siendo de mi propiedad. La mitad de la suma mencionada deberá serme abonada a la entrega de los dibujos y las maquetas y la otra mitad el día del estreno». Como con el contrato que había firmado con Kahnweiler el 18 de diciembre de 1912, Picasso fija él mismo los términos del acuerdo. A pesar de la difícil situación en la que se encuentra, el artista, aún escaldado por la experiencia de desposesión que atraviesa, se protege y se guarda las cartas para mantenerse dueño y señor de sus obras.

El 17 de febrero de 1917, para preparar *Parade*, Cocteau y Picasso parten de París hacia Roma, en un viaje descrito por el poeta «como unos esponsales».[8] Picasso renueva allí su diálogo con la Antigüedad, extrae nuevas fuentes de inspiración: el arte antiguo (descubrimiento de las ruinas romanas de Roma, de Pompeya y Herculano), el arte popular italiano (la *Commedia dell'Arte*, la figura de Arlequín y los trajes típicos entonces de moda en Roma),[9] así como la pintura francesa del siglo XIX (Corot e Ingres), que mediatiza su relación con el arte antiguo. Sus obras de la época llevan las huellas de estas influencias múltiples, pero también la profundización de sus investigaciones cubistas. Para *Parade*, los decorados y el vestuario evocan una estética deliberadamente disonante y fragmentada. Durante este viaje, Picasso se integra en una nueva red, con Cocteau y la compañía de los Ballets Rusos —en particular el coreógrafo Léonide Massine y el compositor Igor Stravinski—. Incluso se enamoró de una bailarina llamada Olga Jojlova, con quien se casó unos meses después, el 12 de julio de 1918, en la catedral ortodoxa de Saint-Alexandre Nevsky de París, con Cocteau, Apollinaire y Max Jacob como testigos.

Los Ballets Rusos, aunque poco subversivos antes de la guerra, causaron polémica en París nada más regresar los

artistas. El 10 de mayo de 1917, en la apertura de la temporada parisina, Diaghilev sube al escenario del Châtelet ondeando la bandera roja de la revolución que acaba de derrocar al zar en Rusia. Este gesto escandaliza a los patriotas franceses, que llevan mal la retirada rusa del conflicto, recién ordenada por el nuevo régimen bolchevique. Ocho días después, el estreno de *Parade* se espera con impaciencia entre el público parisino —todas las localidades estaban agotadas desde hacía dos semanas—, ¡pero será un escándalo! Tras los aplausos iniciales, una secuencia de ruidos inarticulados, hechos con sirenas de barco, dínamos y máquinas de escribir, provocan los primeros gritos y silbidos del público. Cuando aparecen los Managers, esas figuras con trajes cubistas de dos metros de altura, se desata un gran alboroto en la sala: «¡En Berlín!», «¡Meteco!», «¡Fumadores de opio!», «¡Emboscados!». Percibido como un ballet provocativo y absurdo, cuya ligereza es un insulto en tiempos de guerra, *Parade* es abucheada. Solo un hombre, con la cabeza vendada, un herido de guerra derribado por una bala de obús, Apollinaire, logrará calmar al público subiendo al escenario para dar fe del patriotismo del equipo artístico. Diaghilev «escuchó, lívido, a la sala furiosa. Tenía miedo. Había razones», escribió Cocteau. «Picasso, Satie y yo no podíamos acceder a los bastidores. La multitud nos reconoció, nos amenazó. Sin Apollinaire, sin su uniforme y la venda en la cabeza, las mujeres, armadas con alfileres, nos habrían sacado los ojos.»[10]

Durante estos años de guerra, Picasso realizó un *tour de force*: sustituyó la vanguardia artística internacional por otra internacional artística, la de los Ballets Rusos, entretenimiento a la moda en los círculos burgueses parisinos desde 1909. Ante el fuerte resurgimiento de naciones, fronteras y acusaciones de traición contra todos aquellos que no encajan en moldes rígidos y que desdibujan la lógica de la pureza nacional, Picasso también busca, *a través* del arte antiguo que le interesa en Roma, inscribirse en el largo plazo de lo global. ¿Acaso la Antigüedad

grecorromana, que fue el escenario de una primera forma de globalización (el Imperio romano se iba ampliando, en el apogeo de su extensión, de Inglaterra a Siria y de Alemania a Cartago), no es un antídoto contra las fronteras estancas de los nacionalismos? Picasso consigue así reinscribirse en una geografía europea transnacional (la de los Ballets Rusos) y en una historia global (la de la Antigüedad grecorromana). Gracias a esta doble estrategia, horizontal y vertical, Picasso sale del aislamiento que imperaba para él en 1914. En un momento en que Maurice Barrès, el abanderado del nacionalismo francés, mantenía su obsesión por «arraigar a los individuos en la tierra y en los muertos»,[11] Picasso decidió, por su parte, optar por el viaje a través de Europa y por la inmersión en la historia romana —itinerancia contra arraigo, historia global contra historia nacional—. Sin embargo, a pesar de toda la inteligencia política de Picasso, desde el decreto del 2 de abril de 1917, «creando un carnet de identidad para uso de los extranjeros», el estatus del artista en Francia ha cambiado. «Todo extranjero que vaya a residir en Francia más de quince días y tenga más de quince años está obligado, dentro de las cuarenta y ocho horas siguientes a su llegada a la primera localidad en que vaya a residir, a solicitar al prefecto del departamento un carnet de identidad», dice el texto. Como todos los demás, Picasso «recibirá un comprobante de su petición, que le servirá de salvoconducto hasta que se establezca el documento definitivo. Deberá llevarlo siempre consigo, para que pueda ser controlado y para acreditar su identidad en todo momento. El artículo 3 del decreto especifica que el carnet es obligatorio».[12]

CAPÍTULO 31

Grandes maniobras de marchantes de arte en tiempos de guerra: entre el patriotismo, las perfidias y las delaciones

¿Un marchante *boche*? ¡Vaya, qué horror!

¡Sabe que solo el arte francés, o procedente de Francia, se vende en el extranjero!

¡Realmente no veo a Picasso publicado en Berlín o Fráncfort!

Los Picasso nos llegarían con un vago olor de salchicha o de chucrut.[1]

LÉONCE ROSENBERG a PICASSO

La confiscación de obras de arte y la histeria nacionalista autorizan a algunos —entre los marchantes de arte parisinos— a decir pestes de Kahnweiler. Léonce Rosenberg es el primero que entra en escena. Nacido en París, en 1906 tiene veintisiete años. Es el hijo mayor de un comerciante de cereales nacido en Bratislava, y luego, en 1872, convertido en anticuario en la Avenue de l'Opéra. Rosenberg hijo adquiere una pequeña pintura de Picasso en la Rue Laffitte, en la tienda de Clovis Sagot, ese «chatarrero que vendía lienzos»,[2] y después otras siete en la galería de Kahnweiler, quien incluso lo gratificó, un día de junio 1914, con una visita al taller de Picasso. Sin embargo, Léonce Rosenberg no pagó sus deudas con el marchante al que, en 1914, todavía le debía 15.000 francos por sus compras (es decir, el 75 por ciento de la deuda de

Kahnweiler con Picasso). Llegó la declaración de guerra y, el 30 de octubre de 1914, el que entonces se hacía llamar «Léonce Alexandre-Rosenberg» se apresuró a rondar a Picasso en términos floridos: «Estimado señor, poseo unas quince obras suyas, todas del último periodo, que a veces me hacen olvidar los horrores del momento. El Arte es una religión que eleva el alma por encima de las contingencias humanas y la consuela de todos los infortunios […]. ¿Abordó usted el nuevo proceso al que se sentía inclinado —aquel de los cuerpos extraños—, del que me habló durante la visita que tuve el placer de hacerle con el señor Kahnweiler el pasado mes de junio?».[3]

Aparentemente, Picasso cedió a las insinuaciones de Rosenberg y lo incluyó en una visita a Gertrude Stein que organizó para André Level, poco antes de la Navidad de 1914, suscitando su agradecimiento: «Gracias de nuevo, querido señor Picasso, por la gran alegría que me procuró llevándome a casa de la señorita Stein. Todavía me conmueve mucho y ardo de impaciencia por ver cosas antiguas de las suyas. […] Su profundo y sincero admirador L A-R».[4] La rueda gira: *aparición* de Kahnweiler (el marchante alemán) y es Léonce Rosenberg (el coleccionista francés) quien busca sustituirlo. En sus tentativas para convertirse en marchante de Picasso (reavivadas por su patriotismo de soldado movilizado), Léonce Rosenberg insiste en un registro antialemán. Está en sintonía con los tiempos, se dirá, pero podemos imaginar que Kahnweiler está en el punto de mira. «Ayer vi la *Triennale* y ¡ay!, o, mejor dicho, ¡el disgusto vendrá más rápido de lo que se cree! ¡Eso es el arte *boche*!», exclama el 2 de marzo de 1916 en una carta al artista. «¡¡Todos los filisteos son *boches*!! Aparte de Matisse y un cuadro de Degas, ¡hay suficiente para dormirse de pie! ¡Si no recibo ninguna palabra vuestra de la Rue Lavoisier, significará que estáis en la "*boteglia di maestro* Picasso", la que visitarán todos los príncipes del arte, como visitaron aquella de Giotto y de Tiziano!»[5] Cuatro días después, insiste: «Querido amigo, dos líneas de conducta se os ofrecen —sugiere, en un esfuerzo de

patriotismo desenfrenado—: 1.º) permanecer independiente, y esto se convierte solo en una cuestión de medios, diplomacia y relaciones. Si esta fuerza vive en usted, no puedo discutirla. Pero lo que me ha enseñado mi experiencia es que el día que un artista se desdobla en empresario, su arte sufre una dispersión, su autoridad decae […]. ¿Durand-Ruel? ¿Bernheim? ¿Willard? ¿Entonces? ¿Un comerciante *boche*? ¡Vaya, qué horror! ¡Sabe que solo el arte francés, o procedente de Francia, se vende en el extranjero! ¡Realmente no veo a Picasso publicado en Berlín o en Fráncfort! ¡Los Picasso nos llegarían con un vago olor de salchicha o de chucrut […] Entonces, ¡ahora reflexione y saque conclusiones! Siempre muy cordialmente suyo, Léonce Rosenberg».[6]

A partir del verano de 1918, Paul Rosenberg entra en escena a su vez, y ambos hermanos se lanzan al asalto de la ciudadela Picasso, con una ambición común y dos estrategias opuestas: la estrategia estética (con metáforas bélicas), obstinadamente cubista, la de Léonce; la estrategia financiera, pragmática, la de Paul. «Querido amigo, tengo la intención de emprender una acción muy enérgica y de muy amplio alcance en toda Europa y América, y sería ridículo si me distrajera de mi trabajo por… las chiquilladas de la retaguardia», disparaba así Léonce Rosenberg, el 24 de marzo de 1916. «En cuanto al resto, conmigo ha debido percibir que la línea recta es el camino más corto; la línea curva y las pequeñas fanfarronadas, ¡las olvidé hace veinte años! Si insisto en un acuerdo decisivo, no es por miedo a un tránsfuga, tanto peor para el que no trabajara conmigo, sino porque, como una anfitriona, ¡quiero saber cuánta gente tendré a cenar para organizarme! Hasta pronto, querido amigo y siempre muy cordialmente suyo, Léonce Rosenberg.»[7] Tres años después, su hermano Paul —convertido en marchante de Picasso en el verano de 1918— usa a su vez la fibra patriótica proscribiendo a Alemania: «Mi querido Casso […] el negocio está tranquilo, no encuentro nada para comprar […]. Voy a ir a la *Bochie*[8] ocupada, pero qué coraje se necesita para eso, no se lo

imagina».[9] Entonces, Paul Rosenberg se embarca en una estrategia internacional: «Querido Picasso [...]. No os ocultaré que necesito una gran cantidad de lienzos para este invierno. Estoy organizando, en un importante museo oficial estadounidense para este invierno, una exposición de obras cubistas y no cubistas de Picasso. Vea el impacto que esto tendrá, en el viejo y nuevo continente. En una de las ciudades más grandes de América, y en uno de los museos más bellos de este país, junto a Verrocchio, Pollaiuolo y las grandes obras maestras [sic] de tiempos pasados. Picasso, volviendo a América, y en la gloria, por la ventana más hermosa (hecha por Picasso) y no crea que es un deseo, está arreglado, pactado, convenido [...]. Entonces, tiene que rociarme con pinturas y de hermosas cualidades. ¡Os encargo 100, disponibles para *la rentrée*![10] [...] Créame, mi querido Picasso, vuestro muy devoto [sic], Paul Rosenberg».[11]

Picasso juega muy hábilmente con la rivalidad entre los dos hermanos, abusando a veces de su poder, e incluso llega a programar una exposición para cada uno en menos de cuatro meses: si, en octubre de 1919, Paul presenta (Rue La Boétie) una exposición de ciento sesenta y nueve dibujos y acuarelas de un «Picasso que había vuelto al clasicismo», Léonce había sido recompensado, cuatro meses antes, con lienzos exclusivamente cubistas para su galería, L'Effort moderne, ubicada en el 19 de la Rue de La Baume, a tres minutos andando del primero. Pero estos complejos movimientos en el tablero de ajedrez de Picasso, que incluyen fintas, doble juego y adulaciones, se refinaron aún más, como veremos, unos años más tarde, durante las sucesivas ventas de los numerosos cuadros de Picasso —pertenecientes al ahora embargado Kahnweiler—. En ese momento, Léonce, que había logrado hacerse llamar «experto en ventas»,[12] también se convertía, con una estrategia que no habría desdeñado Clausewitz, en el segundo comprador más importante a lo largo de la primera venta, y adquiría obras mientras tranquilizaba a su «querido y glorioso amigo» Picasso: «No se preocupe por las

ventas de Uhde y de Kahnweiler [sic]. Vuestras cosas buenas se venderán muy bien, las menos logradas de una manera satisfactoria».[13]

En estas aguas revueltas, el documento más entristecedor sigue siendo la carta de Léonce Rosenberg a Jean Zapp, «inspector del registro, administrador de la confiscación y liquidador», que transcribo íntegramente. Está fechada el 25 de abril de 1921, cuando Kahnweiler —que pasó la guerra en Berna con su amigo Rupf, donde escribió *Der Weg zum Kubismus*— acababa de regresar a París en 1920: «Señor inspector, creo útil informaros de las nuevas actuaciones del señor K… quien, como sus tan simpáticos compatriotas, sin darse por vencido, se indigna, con inigualable presunción, al saber que el Estado francés se atreve a decidir sobre la venta de su *stock*, y se prepara para hacer cualquier cosa e impedir su realización. Se adjunta un recorte del periódico *Aux Écoutes* que os arrojará algo de luz sobre sus artimañas. El señor K…, establecido en París de 1905 a 1914, en el 28 de la Rue Vignon, se había especializado en la venta de obras para Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso, Maurice de Vlaminck, Fernand Léger y Juan Gris, artistas con los que tenía un contrato de exclusividad en regla y del que encontramos el rastro en sus archivos confiscados.

»Ante la declaración de guerra, K… se arma de coraje y toma el camino de Italia, no quiere arriesgar su vida, no más por su país de origen que por aquel donde había sabido encontrar una fructífera hospitalidad, y espera, sin riesgos, el final del conflicto […] preparando […] todo el plan de su regreso a Francia después del armisticio […], y la antigua casa K… reabre sus puertas, en el 29 *bis* de la Rue d’Astorg, bajo el nombre de GALERIE SIMON, con K… ¡¡¡como apoderado!!! Entonces K… dirigiéndose a todos los artistas antes mencionados, les ofreció un contrato en términos superiores a los que les otorgaban las casas francesas, dándoles además a entrever una Alemania muy favorable a su arte y dispuesta a colmarlos de oro […]. Los artistas, lamentablemente parecidos, en este aspecto, a un gran

número de artistas […] acordaron unirse con el sagaz Ulises, de nuevo de vuelta entre ellos. K… también les hizo entender que su acuerdo le permitiría obtener la devolución del antiguo *stock*, cuya venta, les hizo creer, colapsaría el mercado para siempre, mientras que las devoluciones le darían la importancia y el poder de una gran casa capaz de sostenerlos y hacerlos prosperar. Supo tan bien cómo asustarlos que los pintores franceses Léger, Braque, Derain y Vlaminck resolvieron obtener de las autoridades públicas, haciendo valer su supuesto estatus de combatiente, la restitución amistosa del *stock* a K… Una de dos, o los cuadros del *stock* de K… son malos, y entonces hay que darse prisa y venderlos antes de que no pasen de moda, y así entrar algo de dinero para el Estado, o son *buenos* —la insistencia de K… y sus socios lo prueban suficientemente —, y entonces me permitirá afirmar que los buenos cuadros nunca se venden a la baja […].

»Como tuve el honor de decirle, los dos pilares de la venta de K. son Picasso y Derain, cuyas obras —en total 300 cuadros en el fondo de K.— valen ahora de 15 a 20 veces más que en 1914. Esta plusvalía tan alta es una garantía para el resultado final de la venta.

»Si K. se preocupa tanto por su *stock*, ¿quién le impide comprar lo que necesite? Ciertamente, estará entre los postores: lo que le fastidia es tener que pagarlos a su valor actual y no al de 1914.

»Volviendo a las actuaciones de este último, le diría que, al haber fallado con las autoridades públicas, pretende agitar la opinión pública. Desgraciadamente para él, no encuentra para defender su querella sino periódicos panfletarios como *Aux Écoutes*, cuyo artículo es fácil de responder.

»Si, por ejemplo, K… hubiera hecho malos negocios y se hubiera [sic] declarado en quiebra, ¿sus acreedores no tendrían derecho, para solventar sus pignoraciones, a exigir la venta pública, lo quieran o no los artículos?

»¿Puede el Estado aceptar el principio de que el productor interviene en la realización de su producción,

cuya propiedad ha cedido en su debida forma a un tercero? Incluso si, en el caso que nos ocupa, fue movilizado, como tantos millones de franceses y yo mismo, ¿puede el Estado favorecer las combinaciones fructíferas de un alemán al que todo el comercio francés ha puesto en cuarentena, incluso si este alemán hace maniobrar en su favor a los inversores franceses? De ser así, cualquier comerciante solo tendría que comprar para evitar que, en caso de malos negocios, no se vendiera su *stock*.

»Si K… nunca se ha alzado en armas contra Francia, y si es un desertor alemán —bonito título de gloria—, es obviamente por propio interés y por cobardía, y eso no nos lo hace más simpático. Más habría [sic] valido que *Aux Écoutes* pudiera describir que K…, en agradecimiento a Francia, donde había encontrado una hospitalidad cordial y fructífera, y para demostrar su apego a ella, se hubiera alistado en la Legión Extranjera, como hicieron unos pocos alemanes y austríacos que tenían sus negocios en Francia.

»Le ruego acepte, señor inspector, la seguridad de mis más distinguidos sentimientos.

»P.D.: ¿no cree, como yo, que es inadmisible que un súbdito de una potencia enemiga, cuya propiedad está confiscada, pueda regresar, inmediatamente después de las hostilidades, para establecerse en Francia bajo un nombre de conveniencia, para competir con los comerciantes franceses e intrigar no solo contra ellos, sino también, lo que es más grave, contra las autoridades públicas que solo toleran su presencia aquí?

»P.P.S.: la mejor respuesta que puede dar el Ministerio Público a todas las polémicas que surgirán de las ventas de Uhde y Kahnweiller [sic] es pura y simplemente expulsar de Francia al señor K. Cuando la prensa sepa que este alemán embargado ha venido a instalarse en París, detrás de un hombre de paja, y a ejercitar sus intrigas, cualquier controversia cesará tan pronto como se sepa su expulsión, porque todas las personas que se ocupan de este asunto ignoran que K. se atrevió a reasentarse aquí y a actuar como si estuviera en un país conquistado por sus

compatriotas».[14]

Más tarde, en 1923, para hacerse valer ante Picasso, Léonce Rosenberg siguió abrumando a Kahnweiler: «Fue Max Jacob quien [le] señaló todos los artistas del grupo antes de la guerra. Eso no disminuye en nada [su] mérito [como marchante], porque tuvo que entender y atreverse, pero en lo que concierne a la pintura moderna, el detalle es interesante: ¿es cierto en relación a usted? Es desgarrador que la guerra haya privado a Kahnweiller [sic] de un esfuerzo tan bello; pero tenía una manera de salvar su *stock*: alistarse en la Legión Extranjera, como hicieron algunos alemanes con todos sus intereses en Francia».[15]

CAPÍTULO 32

Víctima colateral de la histeria germanófoba

> El señor Kahnweiler Henri [sic], súbdito alemán […] acusado de espionaje en 1915 […] dio prueba de una actividad sospechosa en Italia y luego en Suiza […]. [Él] es representado como un peligroso enemigo de Francia.[1]
>
> Informe a la comisión consultiva de confiscaciones de guerra

> Ahora, por segunda vez, he apurado hasta las heces el placer de presenciar mi propia ejecución.[2]
>
> Daniel-Henry Kahnweiler a Wilhelm Uhde

¿Qué retener de los cuatro años de guerra que acaban de pasar? ¿Los diez millones de muertos, así como los muchísimos heridos? ¿Los gastos del conflicto, cuya cifra se acerca a la loca suma de 186 billones de dólares? ¿La inmensa convulsión política y territorial, con la partición del Imperio austro-húngaro?[3] ¿Y si volviéramos a Picasso y a sus obras confiscadas desde diciembre de 1914? Fue en el Salón de los Espejos de Versalles (el mismo lugar donde se proclamó el Imperio alemán en 1871) donde se firmó el tratado de paz, cuyo artículo 231 determina las «reparaciones» que los alemanes deben pagar a Francia tras

su derrota: ese es precisamente el marco legal y político en el que encajan las cuatro ventas del embargado Kahnweiler, «súbdito alemán [...] acusado de espionaje». Tienen lugar en París, en el hotel Drouot, y en cuatro etapas: el 13 y el 14 de junio de 1921; el 17 y el 18 de noviembre de 1921; el 4 de julio de 1922, y finalmente el 7 y 8 de mayo de 1923. Las obras de Picasso subastadas —pinturas, esculturas, papeles encolados, dibujos, aguafuertes, entre sus obras más «heroicas»— ¡se acercan a las setecientas![4]

«Las primeras sesiones de esta venta importante [...] obtuvieron un éxito que superó todas las expectativas —escribe en *Comœdia* el periodista Marius Boisson—. Dos nuevas subastas aún no serán suficientes para dispersar este montón de obras de arte moderno, propiedad alemana que ha sido objeto de una confiscación de guerra.»[5] En un ambiente que bascula entre la gran liquidación, un pillaje increíble, el evento social inexcusable, una pugilato contra especuladores y truhanes, el ajuste de cuentas público, qué se yo qué más, unos participan en estas ventas por voyerismo, otros por el señuelo del lucro o la especulación,[6] otros por celos y por instinto de venganza, otros finalmente por rencor patriótico o exaltación xenófoba. Como siempre, vestido de punta en blanco con su impecable traje y corbata, digno e impotente, Roger Dutilleul asiste a todas las ventas sin (casi) comprar nada. A lápiz, con su letra pequeña, calibrada y precisa, fiel a su amistad con Kahnweiler, vigila el rebaño. Porque todo, en estas ventas, deja un sabor extraño, empezando por la falta de ortografía en el nombre de «Kahnweiller», impreso en la portada de los catálogos de ventas —quizás proviene de Léonce Rosenberg quien, en sus cartas contra Kahnweiler (de 1914 a 1940) siempre deletreaba su nombre con dos «eles»—. Es cierto: se trata de la «dispersión de un montón de obras» y, en sus conversaciones con Francis Crémieux en 1961, Kahnweiler dio su estimación de los daños: «Se vendieron 700 u 800 pinturas, sin contar los dibujos y todo el resto». Y, a la pregunta «¿Cuánto cree que [estas obras de su *stock*] representan en miles de millones?», el marchante

simplemente responde: «Muchos miles de millones… Muchos miles de millones […]. Algunas pinturas se han vendido recientemente por sesenta y setenta millones».[7]

El 13 de junio de 1921 se da la primera venta a la que asisten el ciento y la madre de los marchantes de arte europeos, incluidos Paul Durand-Ruel, Alfred Flechtheim, los hermanos Brummer, Bernheim-Jeune, Paul Guillaume y Léopold Zborowski.[8] Pero «el clima es tenso» y «Braque lanza entonces un puñetazo violento a Léonce Rosenberg», explica Vérane Tasseau,[9] y revela, además, la presencia de Kahnweiler en la sala, así como la agresión de la que entonces es víctima: un joven anticuario parisino «desmonta la pata de madera que sustituye la pierna que perdió en la guerra y la utiliza como arma contra el alemán, obligando a este último a abandonar la sala».[10] Pasados estos dos días, Derain es definitivamente la estrella: eclipsa de largo a Picasso con precios que se acercan a los 4.500 francos y suben hasta los 20.000 francos.

«Un público ruidoso invade la sala 6 del Hotel des Ventes, incluso demasiado ruidoso: aficionados franceses y extranjeros, marchantes, críticos de arte. Pataleos y choques de bastones, como en el teatro, cuando el señor Zapp y el señor Léonce Rosenberg, el experto, iniciaron la venta», vuelve a decir Marius Boisson el 18 de noviembre de 1921, describiendo esta segunda jornada. «Derain 3.700 […]. De Picasso, *Bodegón con botella de ron* hizo 1.250; una *Cabeza* 1.050; una *Cabeza de mujer*, 760 […]. En resumen, los precios de alguna manera se están estabilizando, pero un indicio no es menos significativo: la “pintura joven” es comprada por marchantes y también directamente por aficionados. Ayer no se trataba de ofertas interesadas ni de contraventas ficticias, sino de una compra muy normal. Se produjo un giro muy curioso en la opinión pública: admiradores enloquecidos de los pintores modernos que, hace unos años, pedían a gritos la genialidad ahora hacen muecas deplorables o se retractan ruidosamente. Y —resultado bien excitante— son los quejosos de primera hora quienes defienden, billetes en mano, la reputación y la

vitalidad de lo que se llamó cubismo, y que no es otro que uno de los rostros más expresivos del arte moderno.»[11]

La tercera venta hace que los precios caigan aún más. En cuanto a la última etapa de estos hechos funestos, el poeta Robert Desnos describió su caótica tristeza mientras que Isabelle Monod-Fontaine la definió irónicamente como la «primera exposición cubista en París». Los Picasso «son admirables por su escándalo y libertad de espíritu —admitió Desnos—. Soportaron quince años sin envejecer y condenan el nuevo cliché que los cubistas de segunda fila querrían imponer hoy. […] Por mi parte, solo me tentaron Braque y Picasso; me había fijado en un carboncillo, que figuraba en el catálogo con el n.º 20 como un Braque sin firmar, y que en un principio había tomado por un Picasso. Sorprendido, se lo enseñé a mi amigo Paul Éluard, quien confirmó mis dudas. […] Estaba firmado al dorso […] como Picasso. La cuestión quedaba resuelta: la atribución a Braque se había hecho a ojo de buen cubero y, en estas condiciones, es plausible creer que el hecho se produjo en otros números y que otros compradores se encuentran en mi tesitura».[12]

Las oscuras negociaciones que precedieron a estas cuatro jornadas habían incluido, como hemos visto, la carta de Léonce Rosenberg que puso a Kahnweiler en la picota. Por el lado de Picasso, la preocupación había aumentado y André Level estaba al timón. De hecho, Picasso incluso había amenazado con hacer valer ante el señor Zapp (el liquidador del embargo de Kahnweiler), una reclamación sobre los ingresos de las ventas. «En 48 horas habré concertado todas las medidas a tomar para que, si hay subasta, sea seria, pueda despreocuparse, y que vuestra deuda se salde en el momento oportuno —asegura Level—. No sé si guardó el cheque o si está en el archivo. El estudio de esto nos fijará en breve sobre este punto, sin duda, y sobre otros.»[13] Level navega entre Henri Danet, director de la oficina del procurador —que negocia él mismo con el embargo—, el controlador de las contribuciones de la ciudad de Montrouge, e incluso la Sra. Nicolle,

administradora del registro —la «elusiva Nicolle», que Level incluso llega a localizar en su domicilio particular, pero «el Sr. Nicolle nunca está allí o no recibe allí», añade—, y luego vuelve al secretario principal del estudio Danet (procurador de primera instancia), negociando él mismo con Jean Zapp, el liquidador del embargo Kahnweiler, o incluso en la Oficina General «creada para el pago de reclamaciones sobre propiedades enemigas», mientras verifica la orden del presidente del tribunal y busca la opinión de una comisión consultiva... André Level, el gran burgués, el jurista, se bate de nuevo por Picasso, el artista extranjero, en una impresionante carrera de obstáculos.

Durante siete años consecutivos, desde la primera notificación del embargo (diciembre de 1914) hasta la celebración de la primera venta (junio de 1921), Level nunca dejó de tranquilizar a Picasso, de calmar sus angustias: «Esté tranquilo»;[14] «No dude en avisarme si pasa algo»;[15] «Pero no se preocupe. No hay peligro en la demora»;[16] «Debe de pensar que le olvido. En absoluto»;[17] «Estamos persuadidos, a la vista de sus temores de venta clandestina, que son infundados y que no tiene nada que temer por este lado»;[18] «Puede irse tranquilo. Pero deme, al llegar, su dirección en caso de que tenga que mantener correspondencia con usted sobre este tema»;[19] «Veo que sus intereses están siempre bien posicionados. Pero no parece que pueda haber un reparto para la primera venta pequeña. Probablemente esperaremos a la venta de las pinturas».[20] El opaco laberinto del sistema administrativo es despejado por Level con perseverancia y humor. Al mismo tiempo y por su parte, con la ayuda de Braque y Léger, Kahnweiler se activa para formar un sindicato de amigos y parientes que puedan recomprar algunas obras en las subastas (puesto que él tenía prohibido hacerlo personalmente).

¿Esta Francia de los notables proporciona el escenario para estas lamentables negociaciones? Mientras que, en todo el mundo occidental, el éxito del periodo cubista de Picasso fue difundido ampliamente, de forma abierta y pública por galerías, museos y colecciones, gracias a

coleccionistas, críticos y marchantes (gracias a Kahnweiler), en Francia fue muy diferente. Las obras de Picasso elaboradas en el marco de sus intercambios con Braque florecieron en sus diversos estudios o gracias a los encuentros en los cafés de Montmartre, pero nunca fueron realmente visibles ni públicas, porque pertenecían a coleccionistas privados —como los Stein en Montparnasse y Dutilleul en la Rue de Monceau— o se expusieron en espacios privilegiados como la galería Kahnweiler de la Rue Vignon —en esta «Francia de los intersticios», esos espacios de extraterritorialidad frecuentados por círculos cosmopolitas o individuos al margen de las instituciones—. Sin embargo, en agosto de 1914, la guerra recuerda brutalmente la preeminencia del Estado-nación con sus pares de oposiciones irrevocables. Y, con el embargo de los «bienes enemigos», irrumpen nuevos interlocutores frente al cubismo. Estaban el «procurador», el «secretario», el «incautador», el «recaudador de impuestos»; eran tantos los representantes de la «Francia de las instituciones», quienes entonces tenían la sartén por el mango de la vanguardia artística, que ¿cómo no iba a sentirse Picasso desposeído?

Durante mucho tiempo, en Francia, la investigación sobre los artistas ante la guerra de 1914 fue recibida con gran incomodidad. Philippe Dagen fue el primero en publicar un libro capital, *Le silence des peintres* [El silencio de los pintores], que subrayó brillantemente la complejidad del asunto. «Los interrogantes que suscitan [las] actitudes [de los artistas] ante la guerra no son solo cuestión de una historia de estilos, sino de una reflexión histórica y antropológica donde arte, política y técnica, lejos de ignorarse, entrechocan y se determinan entre sí.»21 Con el centenario de 1918, las publicaciones se multiplicaron por diez, proponiendo nuevas problemáticas, con motivo, por ejemplo, de exposiciones como «Cubismo y guerra: el cristal en la llama» o «Picasso y la guerra».22 Con Emily Braun, esta académica que está en el origen del Centro Leonard A. Lauder y sigue siendo una de las expertas más competentes en este periodo, reviso una y otra vez cada documento,

cada sorpresa. Ella me indica nuevos elementos bibliográficos[23] que nunca han sido traducidos al francés. En realidad, ante la dolorosa cuestión de los embargos y sus ventas, el malestar persiste en Francia. Los pocos artículos que mencionan este pesado archivo a menudo lo hacen de manera enrevesada, confusa o indirecta. De hecho, en la página web del Archivo Nacional, bajo los archivos nominativos de los embargos de guerra, encontramos el siguiente listado: «BEER y SONDHEIMER. 1918-1938. BEIER Ernest. 1920-1921. DUHNKRACH. 1932-1933. ELLMER Max. 1921-1922. FEHR Elisabeth. 1921-1922. HERMANSEN Axel. 1921. KREISS. 1931. OTTIKER Thécla. 1936-1937. SCHAUER Charles. 1948. WIEDMAYER y REICH. 1920-1935. WINSBACK. 1924-1925». Pero en ninguna parte aparece el nombre de Kahnweiler. ¿Qué pasó con su expediente? ¿Por quién y cuándo fue eliminado? Sin embargo, como hemos visto, la prensa francesa de la época había comentado extensamente estos hechos siniestros. ¿Por qué esta amnesia general?

Esta es la pregunta que me acecha desde hace algunas semanas. ¡Pero los engranajes de la Francia de la Tercera República son poderosos! Esta sociedad permanece profundamente corrompida por una combinación de tradiciones, presunciones malsanas, relaciones perversas, intereses personales y vínculos endógenos. Está la Academia de Bellas Artes, que pesa desmesuradamente sobre el mundo de la creación, imponiendo su religión del «buen gusto», mientras sofoca el arte en proceso de realizarse, mientras desconfía de la «cultura del presente». «La decadencia del gusto francés […] no es en modo alguno atribuible a una clase social, la burguesía, sino a una institución, la Academia de Bellas Artes —escribe la historiadora Jeanne Laurent—. Su objetivo es claro: lanzar al mercado este arte que consideran muy alejado de la tradición francesa para hacerlo caer.»[24]

¿Cómo ignorar los signos más evidentes que operan en este mundo, como la infatuación de las «élites», a menudo más interesadas en la construcción de sus estrategias de

progreso que en el destino de los artistas de su tiempo? Tal es, precisamente, el ejemplo paradigmático que nos proporciona la carrera de Paul Léon. «El año 1907 vio cumplido mi destino. Hasta entonces un académico, me convertí en burócrata»,[25] declara, jactancioso, este titulado en Historia y Geografía, cuya trayectoria administrativa —dirección de las Bellas Artes de 1919 a 1932 (miembro del Instituto); elección para la Academia en 1922; elección para el Colegio de Francia en 1932; Gran Cruz de la Legión de Honor; miembro de la Comisión Superior de Monumentos Históricos desde 1907 hasta su muerte— puede parecer impecable para algunos, pero cuyo daño al arte contemporáneo en general y al cubismo en particular aparecen hoy inconmensurables. ¿Cómo *un solo hombre* pudo lastimar hasta tal punto las notables experimentaciones que el contexto cultural de París había hecho posibles?

En sus memorias, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*, Paul Léon relata con mucho detalle sus propias transacciones, los cálculos y las zalemas para obtener un asiento de «inmortal» en la Academia de Bellas Artes y para asegurarse una promoción al rango de comandante en la orden de la Legión de Honor, los dos objetivos que guían su carrera. Del embargo de Kahnweiler y de la venta de los bienes, ¡ni una palabra! ¿Y el periodo de la Primera Guerra Mundial? «La administración de Bellas Artes […] no se quedó de manos cruzadas durante el gran tumulto —dice—. La salvaguarda de los monumentos no era su único objetivo […] Yo había logrado crear un servicio fotográfico de operaciones de guerra.»[26] Mientras Claude Monet recibía a Georges Clemenceau para satisfacer su «último sueño de gran impresionista» —donar sus *Nenúfares* a Francia—, el administrador, el alto funcionario de las élites de la República,[27] el director de Bellas Artes que es Paul Léon omite informar a su ministro de las eventuales repercusiones de las ventas de Kahnweiler, y omite hacer valer el derecho de tanteo del Estado.[28]

Retrocedamos un momento: la ley sobre la liquidación

de los bienes embargados se aprobó el 7 de octubre de 1919. El desastre que entonces se abalanza sobre el cubismo en Francia, con esas espantosas ventas, ¿se podría haber evitado? ¿Se podría haber evitado, por ejemplo, si hubiera estado a cargo de sendas figuras políticas respetuosas con la creación contemporánea? Estaba, entre otros, el diputado Marcel Sembat —siempre involucrado en la Asamblea, como hemos visto, junto con los pintores—; estaba el presidente del Consejo Georges Clemenceau —amigo personal de Monet—; estaba el secretario Jean Marx, cartista y gran erudito que desde 1920 trabaja en el Servicio de Obras Francesas en el Extranjero, el hombre que alertó a Léon sobre las «fugas» de pinturas francesas hacia Estados Unidos, y estaba incluso Étienne Dujardin-Beaumetz, el viejo subsecretario de Estado de Bellas Artes (y pintor a la par), que acababa de morir. Por no hablar de André Level u Olivier Sainsère (uno de los primeros coleccionistas de Picasso y secretario general de la Presidencia de la República con Poincaré), quienes mantuvieron una verdadera fascinación por el pintor y nunca dejaron de protegerlo. «Olivier Sainsère […] fue muy bueno. Hay otras personas que han sido muy buenas. Pero no llegaron a ninguna parte. También estaba la absoluta hostilidad de mis colegas[29] —explicará Kahnweiler—. Gente de la Rue La Boétie y alrededores que realmente esperaban “hundirme” […] esperaban simplemente “hundir” el cubismo. Por otro lado, había un hombre cuyo nombre cité antes con elogios, Léonce Rosenberg, que deseaba la victoria del cubismo pero que en su ingenuidad pensó que esas ventas iban a ser un triunfo.»[30] Además, la rápida sucesión de ministros durante la Tercera República dio un poder exorbitante a alguien como Paul Léon que, apoyándose en la Academia de Bellas Artes, pudo gestionar su inmortalidad con total impunidad ¡mientras dejaba que se masacrara al cubismo!

Con estas ventas de remate, Kahnweiler (entonces solo tenía treinta y cuatro años) se transformó tanto en objeto de la venganza xenófoba del país como en víctima

expiatoria de sus celosos competidores parisinos, mientras la especulación con las pinturas cubistas de su fondo abría un nuevo mercado. ¿Cómo conciliar la exaltada «misión» del joven judío alemán, al servicio de los artistas emergentes en su capital de ensueño, con el sórdido «castigo» que entonces cae sobre él? En septiembre de 1920, tenaz, Kahnweiler abre una nueva galería con un socio, la galería Simon, en el 29 bis, Rue d'Astorg. Posteriormente, recibirá una indemnización de 20.000 marcos del Gobierno alemán y extenderá un cheque de 20.000 francos a Picasso para saldar su deuda.[31] En 1923, Picasso retomará con él los intercambios amistosos y profesionales hasta su muerte. En cuanto a los 909.000 francos, los «mediocres ingresos de la venta de los embargos, recuperados en estas liquidaciones», no alimentaron «ni siquiera los fondos de bellas artes». La suma fue entregada «al Ministerio de Finanzas, que la asignó a una cuenta especial abierta para las reparaciones de guerra», donde fueron «como una gota de agua en el mar», precisa Jeanne Laurent.[32] Así, tras el fracaso del Estado con las obras impresionistas del dramático legado de Caillebotte (1894-1897),[33] vino el fracaso del cubismo durante las ventas de Uhde y Kahnweiler (1921-1923), que ya no estaba integrado en la vida del país, y las obras de estos dos movimientos estéticos siguen estando muy poco representadas en las colecciones públicas, lo que también revela una falta ética y política en su historia cultural. Una vez más, por tanto, y siguiendo una lógica de la «pureza», el Estado se niega a que obras de arte contemporáneo (impresionista, posimpresionista, fauvista, cubista) ingresen en las colecciones nacionales.

CAPÍTULO 33

«Desgranar el tiempo». Notre-Dame de París, la campana *Emmanuel* y la Internacional Picasso

Las campanas marcan con sus repiques la vida de los fieles, siguen desgranando el tiempo, diciendo que la catedral es un lugar de vida.

Página oficial de Notre-Dame de París, 2018

Mientras desciendo la montaña Sainte-Geneviève, oigo el toque de difuntos en el campanario de Notre-Dame. Es raro, en la capital, que las campanas doblen a esta hora tan temprana. A la misma hora, en los Invalides, el presidente de la República pronuncia un discurso solemne. Rinde homenaje a un policía que murió como un héroe en una toma de rehenes, cerca de Carcasona, un héroe del que toda Francia acaba de conocer el ya histórico nombre: Arnaud Beltrame. Esta noche, desde la Place de la Nation hasta la Place de la République, y es otra forma de homenaje, una «marcha blanca» rendirá homenaje a la memoria de Mireille Knoll, una anciana judía discapacitada, asesinada en su casa, en el corazón de París. Este día, totalmente marcado por víctimas tan recientes, reabre los traumas más oscuros de la memoria colectiva francesa. En las calles, algunas banderas azules, blancas y rojas asoman en las ventanas, y las palabras «terrorismo islámico», «fichado S», «asesinato antisemita» marcan el ritmo obstinadamente de esta lluviosa y pálida mañana de marzo de 2018. Es hoy, tengo una cita con Georges Helft.

Acabo de leer, en los archivos, la correspondencia con Picasso de su padre Jacques Helft, de su tío Yvon Helft, y en especial con uno de sus tíos por matrimonio, Paul Rosenberg —marchante del artista, de 1918 a 1940—, así como la correspondencia de Léonce, hermano de Paul, quien, como hemos visto, compró su primer Picasso en 1906. Busco comprender los vínculos profundos entre esta familia extensa y Picasso. Georges Helft habla con gusto, no elude nada, no busca embellecer nada. Evoca a su abuelo paterno, Georges Loévi, un hombre hecho a sí mismo, nacido en París, que vivía en el número 1 del Boulevard de Magenta, entre el barrio del Marais y la Place de la République. A principios del siglo XX, este sabio imaginó cómo vender vino importado de Argelia a bajo precio: concibió cien puntos de venta en la capital e hizo fortuna. La mayor de sus hijas, Marguerite, se casó con Paul Rosenberg; las dos más jóvenes, Madeleine y Marianne, se casaron con dos hermanos, Yvon y Jacques Helft. Además de Léonce, el hermano mayor de Paul Rosenberg, hay, en las familias Loévi, Helft y Rosenberg, muchos comerciantes de arte, bastantes de los cuales tendrán vínculos con Picasso.

En la pequeña oficina de Georges frente al Sena, los retratos de Borges y Brecht conviven con una foto en blanco y negro, digna de «Rótulos y tiendas antiguas»* de Eugène Atget: es su abuelo, Léon Helft, con un traje de tres piezas, elegante y sonriente, frente a la puerta de su tienda À la vieille Bretagne. Georges relata la original epopeya de cada una de estas ramas: desplazamiento de Alsacia a París para la familia Loévi; emigración de Eslovaquia a París para la familia Rosenberg; y emigración de Polonia, luego de Alemania a Alsacia, luego a Nantes, para el bisabuelo Helft, que se convirtió en vendedor ambulante. Pero la trayectoria de la familia no se detiene en Bretaña: disgustada por un artículo que acaba de aparecer en el periódico local, abandona bruscamente Bretaña para París, donde el abuelo Helft abrirá en la Rue La Fayette una tienda de antigüedades a la que llamará À la vieille Bretagne.

Conservará para siempre este artículo de periódico (publicado en 1845) que había difamado a su propia madre. El artículo explicaba que Madame Hélène Helft estaba «inundando la noble Bretaña con sus marranos». Georges relata el éxodo interminable de su familia: «Me voy de París dos semanas después de mi quinto cumpleaños…». En 1939, las diecisiete personas de la tribu se embarcan para Floirac, luego Cintra y después Nueva York, donde llegan tres meses más tarde. Georges todavía evoca a Léonce y Edmond Rosenberg viviendo en París durante el periodo de la Ocupación, así como la figura de Albert Borel (el marido de su hermana Lucie-Amélie, conocida como «Mimi»), que se suicidó durante la Liberación. El ambiente está preparado.

¿Por qué esta entrevista que evoca exilios, éxodos, expatriaciones, guerras, migraciones forzadas, xenofobia, suicidios y diversos comienzos nuevos en torno a Picasso resuena con tanta fuerza en el corazón de una ciudad que despierta sus viejos fantasmas, hoy atormentada por el fa sostenido del toque a difuntos de Notre-Dame? Hoy, con un siglo de perspectiva y una «crisis migratoria» ya bien asentada en nuestro día a día, vemos desplegarse *de otra manera* todas esas redes europeas que se entrelazan en torno al artista de referencia, llegado de Barcelona como «inmigrante vertical» en 1904. Vemos redesplegarse redes similares en esta famosa Europa de sonámbulos que siguen viviendo como si nada. Hoy, podemos considerar *de otra manera* el comportamiento del artista obsesivo, agarrado a sus lápices, a sus pinceles, aferrado a sus experimentos, que se mueve siempre con su propio universo (mujer, animales, lienzos, marcos, cuadernos, pinceles, colores).

De repente, la historia de estas tres familias evocadas por Georges Helft me parece que presenta un contrapunto increíble a las producciones cubistas de Picasso. El artista rara vez viaja fuera de Francia, si bien sus pinturas no entrarán realmente en las colecciones de los museos oficiales del país en el que ha elegido vivir hasta 1947 (gracias a uno de sus obsequios personales), pero esta

historia concierne, en muchos aspectos, a la circulación global de su obra, y son las redes de judíos en situación de obligada movilidad geográfica las que aseguran, en buena parte, su visibilidad en el resto del mundo: en Alemania, en Rusia, en Checoslovaquia y en Estados Unidos. Aparte de Vollard, ¿entre Picasso y Berthe Weill, Kahnweiler, los hermanos Rosenberg, Georges Wildenstein, o incluso Justin Thannhauser (que venderá *Los acróbatas* a Hertha Koenig, en Múnich, en 1914), F. Valentine Dudensing (que revenderá *Los acróbatas* a Chester Dale en Nueva York, en 1931), Germain Seligman (quien vende *Las señoritas de Aviñón* al MoMA, en Nueva York, en 1939), repito, ¿qué hay sino una historia global de la modernidad? ¿No es una ilustración perfecta para este periodo, de una historia de esas redes de marchantes involucradas en el capitalismo occidental en el siglo XX, dentro de un esquema escatológico, como antaño la red de judíos sefardíes, expulsados de España, aseguró el comercio alrededor de la península Ibérica, en Europa, en África y más allá?[1]

Cuando Picasso llegó a París en 1900, el país se encontraba inmerso desde hacía algunos años en un periodo de esfuerzos deliberados para construir la idea de nación. Fueron Gósol y la alta montaña los que le permitieron sentir por primera vez ese sentimiento de extraterritorialidad y omnipotencia recuperada. El salón Stein y la galería Kahnweiler hicieron el resto, pero en agosto de 1914 estalló la burbuja cosmopolita. Como admite Suzanne Berger, «la red de inversiones y relaciones comerciales de la primera globalización no fue capaz de producir un entorno político menos propicio a la guerra».[2] La Tercera República había seguido cargando con esas aspiraciones universales de construir una nación, leal a la identidad cívica y a la par territorial del ciudadano, pero en la práctica seguía siendo terriblemente discriminatoria, genetista y excluyente —las vicisitudes de los años cubistas con la organización de la Francia de los notables y la hostilidad del medio son prueba contundente de ello—. La convulsión provocada por la Primera Guerra Mundial, cuyo

alcance aún hoy nos cuesta comprender, obligó a Picasso a operar una reorganización estratégica y expresa de toda su existencia.

Ante el desmoronamiento de sus redes de ayuda, el pintor estratega supo tejer lazos y forjar solidaridades: André Level se destina a todo lo nacional, los Ballets Rusos le proporcionan una nueva red artística europea; Paul Rosenberg, por su parte, organizará la proyección norteamericana del pintor. El nuevo periodo que se esboza entonces para Picasso (con su elección de privilegiar una lógica transnacional sobre una dirección estética) aparece claramente en la primera carta dirigida por Kahnweiler a Kramář después de la guerra, seis años después de la de julio de 1914, en la que había anunciado gloriosamente «una serie espléndida, hermosa y alegre como nunca». Esta carta expone, de manera lacónica, uno de los cambios más misteriosos en la orientación estética del artista.

«Estimado señor, su carta me dio un gran placer. No sé si le he contado nuestra historia […] aquí también hubo un gran revuelo por el giro de Picasso. Es muy difícil ver con claridad. Si la codicia o alguna motivación externa tuvieron un papel en su vuelco, lo doy por sentado. Aun así, Picasso está en el camino equivocado, y Dios sabe a dónde lo llevará. […] Cuando eres Picasso, bien puedes pensar en Rafael mientras haces una pintura *cubista*. […] De todos modos, siempre hay talento, genio en todo lo que hace. Pero creo que está equivocado. Sus obras actuales no me satisfacen, por eso no las compro. ¿Cómo llegamos aquí? Picasso se quedó solo durante la guerra. Braque ya no estaba. También faltaban los resonadores que tanto necesitaba Picasso. Lo veo como un bailaor español, rodeado de un círculo de gente cuyos "olés" lo animan y estimulan su baile. Durante la guerra, todos esos amigos y admiradores estaban lejos. En su lugar, Picasso conoció al poeta Jean Cocteau, quien lo introdujo en el "Gran Mundo". A través de Cocteau llegó a los Ballets Rusos, para los que desde entonces ha montado el decorado de tres espectáculos. Todo esto hizo mucho daño a Picasso, que

también acabó casándose con una bailarina de los Ballets Rusos. Por lo tanto, cayó cada vez más bajo la influencia de estas personas del gran —o no tan grande— mundo. Personas que se hacen pintar sus retratos —¡sobre todo sin cubismo, Dios no lo quiera!— y que no tienen opinión alguna sobre las obras cubistas. El marchante de arte Paul Rosenberg también está encaprichado de todo lo que no sea cubista. Picasso vive pues en este ambiente, bien vestido, en un gran piso, en la Rue La Boétie. Asiste a todas las representaciones de los Ballets Rusos desde su palco, de esmoquin. Y es *infeliz, infeliz, infeliz*.»[3]

PARTE III

Frente a una Policía todopoderosa, el artista fuera de sí

1919-1939

OBERTURA

Como un mosaico roto

> Ahora nos toca comenzar. ¿Cómo? ¿Por dónde? Poco importa: en un muerto se entra como Pedro por su casa. Lo esencial es partir de un problema.[1]
>
> JEAN-PAUL SARTRE

Desconcertante, plural, mercurial, traidora al cubismo, escurridiza, múltiple, contradictoria… Hemos oído de todo sobre la obra que continúa desplegándose, tras el embargo de 1914, *de otra manera*. La exposición «Tableaux magiques», presentada en el invierno de 2019[2] en el Museo nacional Picasso-París (MnPP), nos permite profundizar en una producción poco conocida, toda vez que añade un nuevo dosier a la complejidad de este periodo. Otros acontecimientos celebrados con anterioridad en París —«1932: année érotique», «Guernica», «Picasso-Giacometti», «Olga Picasso», «Picasso poète», «1932: l'amour fou», «Dora Maar», «Picasso et l'exil»— habían mostrado la gran disparidad que presenta esta época creativa. ¿Cómo interpretar esta profusión? ¿Cómo comprender, por ejemplo, que dos cuadros de formas estéticas tan divergentes, una neoclásica —como el muy convencional retrato de *Paul como Pierrot*— y otra protosurrealista —como *Las tres bailarinas*, una metáfora brutal de la crueldad amorosa—, vieran la luz en el taller de la Rue La Boétie con solo unos pocos meses de diferencia (marzo-junio de 1925)? Frente a los análisis estéticos que

habían podido definir la obra de Picasso de los «periodos rosa y azul» o la etapa cubista en constante evolución, los análisis sobre las obras, los géneros, los momentos, las redes y los mundos de este Picasso de ahora, marcados por la heterogeneidad, también parecen dispararse, a su vez, en todas direcciones.

Conocemos el *Guernica*, una de las obras maestras más citadas del mundo; tenemos en mente los innombrables retratos de Olga Jojlova caracterizada de musa clásica o arcaizante; el inmenso telón de *Parade*; los dibujos poderosamente eróticos de Marie-Thérèse Walter desnuda o dormida; las monumentales esculturas que, exhiben un falo en erección en medio del rostro; la perturbadora suite del *Minotauro ciego guiado por una niña en la noche*; los paisajes de Boisgeloup bajo la lluvia, así como la fascinante serie de las bañistas, que al hilo de sucesivos veranos en las playas del oeste de Francia, siguen un curso estilístico desenfrenado. Hemos podido descubrir, estupefactos, la inmensa producción poética, que comienza en 1935 y se prolonga durante mucho tiempo; hemos admirado las *partitions* y juegos de reconocimiento de los años treinta; hemos visto las fotos del artista con Cocteau, Diaghilev, Stravinski, Leiris y Éluard; lo hemos visto como un hombre de mundo; hemos descubierto, una tras otra, a cada una de sus mujeres-musa como si fuesen íntimas nuestras; hemos abierto, una tras otra, las puertas de cada una de sus residencias, ya fuera el piso acomodado de la Rue La Boétie o bien, desde 1930, el castillo de Boisgeloup, con su coche Hispano-Suiza, su chófer y su perro de raza —pasmoso contrapunto con el cuchitril del Bateau-Lavoir, los talleres de Montparnasse y el refugio de Montrouge—, calibrando así la espectacular ascensión de su celebridad internacional.

Pero las obras del periodo de entreguerras nos incomodan por la ruptura estética que suponen frente a los periodos anteriores. Así pues, heterogeneidad y ruptura; ¿cómo integrar estas dos transgresiones? Analizar las ciento cincuenta obras de «Tableaux magiques» concentradas en cuatro años (1926-1930) nos ayuda a avanzar un poco en el

compacto dédalo de este misterio. «Sus cuadros se extienden entre dos polos psicológicos»,[3] escribió Carl Einstein al respecto. «Picasso vive intensamente en la tensión de los contrarios» y su verdad reside en «la identidad que la sustenta».[4] El periodo de entreguerras desempeña un papel esencial en la obra de Picasso. Aparecen entonces ramificaciones, vínculos, recurrencias, motivos, correspondencias, como, por ejemplo, la sorprendente *Crucifixión* (1930), una obra de exorcismo de pequeño tamaño hecha con colores violentos, pero que debemos considerar también como un enlace entre las dos obras programáticas más imponentes de aquellos años: *Las tres bailarinas* (1925) y el *Guernica* (1937). Es necesario, pues, hacer un esfuerzo y afrontar el incómodo y desconcertante mosaico para considerar de otra forma el objeto anárquico que tenemos ante los ojos. «Picasso es una forma de movimiento perpetuo. Lo buscamos aquí y ya está en otra parte, sin volver a pasar por los mismos caminos. Es pura inquietud. […] Picasso resulta desesperante para sus seguidores»,[5] apuntaba en 1925 el perspicaz crítico André Warnod.

* * *

El 14 de julio de 1919, Maurice Sachs, un joven escritor francés amigo de los pintores, escribía en su diario: «Ya no teníamos edad alguna. A menos que todo el mundo tuviera veinte años. Hacía muchísimo calor, pero solo lo sentimos cuando hubo pasado el último soldado. Los gritos y el júbilo que subían de las gargantas y flotaban como una nube de vapor sobre la muchedumbre embriagada se desplazaban y seguían a las tropas […]. Tardé dos horas para hacer el trayecto de la Avenue de la Grande-Armée hasta la Rue de la Faisanderie. Parecía que las calles no se iban a vaciar nunca más, y que de un alba a otra, de una punta a otra de París, veríamos apretujarse durante años a toda aquella gente alegre, tornasolada, entusiasta y cordial. Estoy exhausto. Nunca volverá a verse un espectáculo como este. Porque nunca más habrá guerra».[6] Por su parte, el escritor

inglés Robert Graves describió el periodo de entreguerras como *el largo fin de semana de Europa*. Es una época marcada por las pérdidas humanas, por la ocupación de Renania y el Ruhr por las tropas aliadas, por la crisis económica y por una nueva oleada de hostilidad contra los extranjeros; por el estallido de la guerra del Rif (en la que Francia interviene en 1925) y de la Guerra Civil española (1936); por la emergencia de nebulosas políticas acompañada del ascenso de los fascismos, con las consecuencias que conocemos… Y, como siempre, por esta punzante permanencia del sentimiento nacional, tenso como una cuerda entre los Estados. Sin embargo, Picasso ya está inscrito en el paisaje europeo. Desde 1907, sus obras se exponen, se celebran y se coleccionan en los museos de los tres imperios —Alemania, Austria-Hungría y Rusia— así como en Estados Unidos. La paradoja es que en Francia, donde reside, es invisible para el gran público. Desde el conflicto de los Balcanes (1912-1913), Picasso ha reaccionado ante cada sacudida geopolítica. A partir del mes de agosto de 1914 ha calibrado el cataclismo que el odio declarado entre Francia y Alemania representaba para él y para su obra, la oleada de desmesurado patriotismo que pronto inundará el país.

Las primeras consecuencias de la guerra son de naturaleza demográfica. «Durante cincuenta y un meses, mil franceses cayeron a diario en el frente, casi uno de cada cinco movilizados —es decir un 10,5 por ciento de la población activa masculina del país—. En resumen, Francia sufrió mucho más que cualquier otro país beligerante occidental: los británicos contabilizaron la mitad de bajas, entre muertos y desaparecidos; los alemanes y los austrohúngaros, que sufrieron enormes pérdidas, se quedaron muy por debajo del 10 por ciento. Hasta 1,4 millones de franceses perdieron la vida; más de un millón resultaron desfigurados, lisiados, amputados, irremediablemente mutilados»,[7] recuerda Eugen Weber. Y si bien resulta innegable, como sostiene el historiador, que «la década de los años treinta comienzan en agosto de

1914» y que la geopolítica de Europa salta entonces por los aires, el impacto de la Primera Guerra Mundial, paradójicamente, resulta igualmente devastador para alguien que, como Picasso, ciudadano de un país neutral y reacio a la idea de alistarse voluntariamente, no ha *participado* en la guerra. Por otra parte, el pacifismo exaltado que pronto se impondrá en Francia se verá acompañado de un tufo de xenofobia contra los «internacionalistas», considerados como una amenaza. En efecto, cuando estos últimos manifestarán su inquietud por el auge de los fascismos en Europa, o bien insistirán para acoger a los refugiados, serán acusados de querer arrastrar a Francia a una nueva guerra contra sus vecinos europeos.

El desmantelamiento progresivo de Europa que arranca en agosto de 1914 significa una catástrofe para Picasso y su obra. Porque los tres imperios en los que su obra se había reconocido unos años antes van a sufrir decenios convulsos, marcados por la carestía, las hambrunas, las guerras civiles, los golpes de Estado y los regímenes totalitarios,[8] y las vanguardias se convertirán progresivamente en algo superfluo, sospechoso o incluso vetado. Picasso comprenderá muy pronto que necesita urgentemente reinventarse una nueva geografía. Y seguirá sacrificándolo todo, sin escrúpulos, a la omnipotencia de su trabajo. Firma su primer contrato con Diaghilev en enero de 1917, es decir, apenas cuatro años después del que lo ligaba a Kahnweiler, como si quisiera borrarlo. Sabemos que los reproches arrecian por todas partes contra los «comodones», y recordemos a Juan Gris, que intentaba esconderse de las fiestas de Montparnasse todo cuanto le era posible. Aunque alejado del frente, a Picasso le afecta personalmente la desaparición de Guillaume Apollinaire, que muere el 9 de noviembre de 1918. El primer homenaje se lo tributa mediante un autorretrato a lápiz (en el que se observa con expresión grave y asombrada), después (es probable, ya lo hemos visto) con un gran cuadro, *Lectura de la carta*, y después con un *Monumento* a su memoria. Perder a Apollinaire significa perder a uno de sus primeros amigos y

uno de sus apoyos más fieles. A través de Braque, herido en la cabeza, y de Cendrars, con la mano derecha amputada, Picasso recibe los ecos del frente, incluso estando alejado de él. Así pues, el artista considera a distancia a los pacifistas, los patriotas, los laureados de guerra, los huérfanos, las familias destrozadas. Sus heridas son muy distintas, aunque también violentas, porque los embargos representan para él una auténtica *amputación* de su obra más heroica, que desaparecerá durante diez años. Sin embargo, ante las tragedias que sufren sus amigos, ¿quién podría sentir compasión por esta amputación simbólica que sufre Picasso?

* * *

Picasso se organizará a su manera durante estos veinte años. Como había hecho con los Stein a partir de 1904, luego con Kahnweiler, luego con Uhde, el artista busca salidas, respondiendo a las llamadas ocasionales de grupos periféricos e insiriéndose, durante un tiempo, en aquellos que le interesan puntualmente. Mientras sus obras embargadas a Kahnweiler y Uhde se liquidan en Drouot (1921, 1922 y 1923), Picasso, en medio de la adulación de pequeños círculos de admiradores fanáticos, continúa provocando la admiración con sus creaciones. Sucesivamente, y en el curso de cuatro etapas —decorador mercurial con los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev y los bailes mundanos de Étienne de Beaumont, luego como artista-mago en la órbita de los surrealistas, más tarde escultor y Minotauro en su propiedad de Boisgeloup y, finalmente, pintor político, comprometido con la causa de los emigrados españoles—, Picasso continúa circulando *a su manera* en el espacio europeo y extraeuropeo, entre círculos de expatriados y círculos periféricos, con una porosidad absoluta con relación a las efervescencias de su época, pero siguiendo unas estrategias de acercamiento muy poco convencionales, con las que retoma la trayectoria del glorioso estratega que se ha quemado las alas pero que, pese a todo, permanece al acecho de las vanguardias, más

atento que nunca a sus propios espacios de libertad.

CAPÍTULO
34
Decorador mercurial (de los Ballets Rusos a los bailes de la aristocracia francesa)

> Hotel Westmister, Rue de la Paix
> París, 15 de abril de 1919
>
> Mi querido Picasso:
> Le ruego se encargue de la ejecución y la puesta en escena del *ballet El sombrero de tres picos*, con música de E. [sic] de Falla para mis espectáculos de Ballets Rusos. Usted se encargará de los bocetos del telón, del decorado, el vestuario y los accesorios necesarios […]. Por dicho trabajo le pagaré la cantidad de diez mil francos […].
> Su devoto
>
> SERGE DE DIAGHILEV[1]

Los contratos entre Picasso y Diaghilev intrigan. La participación de Picasso en la aventura de los Ballets Rusos asombra. La amistad de Picasso con Cocteau sorprende. Recordemos al pintor cubista disfrazado de mecánico que bajaba de Montmartre en compañía de Braque para lanzarle a Kahnweiler: «¡Venimos a por la paga, patrón!». Es el mismo que encontramos, cuatro años después, y para disgusto de más de uno, vestido de frac para saludar al rey Alfonso XIII en su palacio de Madrid, o para asistir, desde el palco de Diaghilev, a los bailes de la Ópera de París. Tampoco olvidamos la primera carta de Kahnweiler a

Kramář después de la ruptura de la guerra, en la que describe a un Picasso disfrazado, «yendo por el camino equivocado» e «infeliz, infeliz, infeliz».

Cuando Cocteau, en 1915, accede a las apremiantes demandas de Diaghilev para que le presente a Picasso, el músico ruso ya posee un conocimiento muy profundo de la obra del artista. Desde 1910 ha podido admirar las cincuenta pinturas mayores (cubistas, entre otras) compradas, a lo largo de los años, por el temerario Serguéi Shchukin y expuestas en su palacio Trubetzkoy de Moscú. Una figura como la de Picasso no podía pasársele por alto, en el Imperio ruso, a alguien como Diaghilev: en 1898 había fundado la revista *Mir iskousstva* [El mundo del arte], sumándose a los movimientos artísticos de vanguardia, antes de concebir los Ballets Rusos como una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) que integraba pintura, poesía, fotografía, cine, movimiento plástico, alta costura, crítica literaria… «He visitado muchas veces Europa occidental y siempre me ha sorprendido, e incluso ofendido en mi orgullo nacional, la ignorancia de los extranjeros con respecto a los representantes del arte ruso»,[2] explicaría más tarde, con sus maneras afectadas, y siempre de punta en blanco. Con *Parade* (1917), *El sombrero de tres picos* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro flamenco* (1924) y *El tren azul* (1924), el creador de los Ballets Rusos le ofrece a Picasso la posibilidad de unirse a su equipo, de colaborar con compositores contemporáneos tan prestigiosos como Erik Satie, Igor Stravisnky o Manuel de Falla.

Se impone un paralelismo entre la efervescencia artística de la Barcelona que Picasso conoció a partir de 1895 y la efervescencia artística del San Petersburgo en el que vivió el joven músico procedente de la pequeña nobleza hacia 1890. No se le escapó ninguna de las creaciones de Chaikovski, Borodín, Rimski-Korsakov o Massenet; conocía todas las novelas de Tolstói, a quien visitaba con regularidad; había recorrido todos los museos de las grandes capitales europeas, y con un sincretismo propio de aquellos años (movimiento simbolista en Francia,

prerrafaelita en Gran Bretaña) se lanzó a su vez a dar a conocer al oeste europeo las escuelas musicales, coreográficas y plásticas de su gran país. Construyó su aventura como un visionario ambicioso. «Debemos dotarnos de una sólida preparación y de una audacia a toda prueba. Debemos lanzarnos hacia delante [para] colaborar de manera permanente, no ocasional, en el desarrollo del arte universal»,[3] escribía en aquella época. Como un auténtico embajador de los artistas de su país, consciente de «la ardiente fe de todos ellos en el futuro»,[4] organizó en París, a partir de 1906, exposiciones, conciertos y óperas de artistas rusos —un programa que culminó con la representación triunfal de *Boris Godunov* en el Palais Garnier en mayo de 1908—. ¿Y si esta asociación de Picasso con los Ballets Rusos, si su encuentro con Serge de Diaghilev fueran más bien fruto de una *convergencia natural* de las vanguardias europeas que el joven Picasso había contribuido a impulsar siete años antes? En este gran momento de hibridación de perspectivas, pensamos naturalmente en Natalia Goncharova y Mijaíl Larionov, los precoces epígonos de Picasso que en 1914, en París, crearon los decorados y el vestuario de *El gallo de oro* de RimskiKorsakov. «Es el momento y el lugar apropiado para hablar de Goncharova como intermediaria de Oriente y Occidente, de una pintura que no es solamente puramente rusa, sino también china, mongola, tibetana, india —escribirá la crítica Marina Tsvietáieva—. Nuestra época toma con mucho gusto de manos de un contemporáneo lo más antiguo y remoto, porque lo ha renovado y nos lo acerca.»[5] Los papeles de emisarios entre Oriente y Occidente que desempeñaron Diaghilev y Goncharova resuenan con el extraordinario seísmo que provocaron las obras de Picasso, antes de la Primera Guerra Mundial, en las colecciones europeas y norteamericanas, rompiendo las barreras entre culturas, entre disciplinas y periodos históricos.

En tanto que «caja de resonancia de las investigaciones estéticas más innovadoras de su época»,[6] Diaghilev le

propone a Picasso un crisol para sus experimentaciones. Por su parte, el artista acepta ávidamente este ofrecimiento que le llega en una época de turbulencias. ¿Cómo no imaginar su alegría al encontrarse, con ocasión de *Parade*, en el mismo equipo que Erik Satie, el viejo músico bohemio que ha eclosionado tardíamente, un hombre que lleva monóculo, vive encerrado en su estudio cercano a las fábricas de Arcueil y cuyas peregrinaciones juveniles lo habían llevado a Barcelona, donde trabó amistad en *Els quatre gats* con sus contemporáneos Rusiñol, Casas y Utrillo? Sin embargo, muy pronto afloran las tensiones. En junio de 1919, Diaghilev parece dudar de sí mismo repentinamente, y busca el apoyo del artista para compensar su vulnerabilidad. «Querido, querido Pica, ya sabes cuánto te quiero y cuánto confío en tu amistad, es por este motivo que te escribo con toda franqueza. Massine me ha hecho un discurso patético sobre la decadencia de mi gusto basándose en una frase que Derain y tú le habéis dicho: que "Diaghilev hace lo mismo que en el Folies Bergères [sic], solo que allí lo hacen mejor" […]. Estoy dispuesto a aceptar que estoy viejo y cansado. […] Estoy desanimado y me siento inútil. Esta noche será un triunfo si Derain y tú queréis darme vuestro apoyo y asistir al ensayo.»[7] Que Picasso se haya convertido, en tan poco tiempo, en un barómetro del gusto para Diaghilev, diez años mayor que él, dice mucho sobre el aura el artista.

No ha faltado quien considere al Picasso de los Ballets Rusos como un traidor a sí mismo, como un artista influenciado por Olga Jojlova —su mujer, una joven bailarina rusa de gustos más convencionales—. ¿Es el único análisis posible? ¿Hay que insistir en ver en él a un hombre que ha perdido su alma por la frecuentación de Cocteau, un poeta de convicciones políticas tan opuestas a las suyas? De hecho, después de haber sido *utilizado* por Diaghilev para *conocer* a Picasso en el momento de la creación de *Parade*, el visionario ruso prescinde de Cocteau a la hora de montar *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella*. ¿Y si, después de la nebulosa Kahnweiler y su edad de oro de la historia del arte

alemán, la nebulosa Diaghilev y su «nuevo espíritu» del Imperio ruso representaran, para Picasso, una nueva comunidad de expatriados a la que agregarse de la manera más natural? ¿Y si Picasso, actuando nuevamente como el fino estratega que ya conocemos, hubiese encontrado así el medio de prolongar una primera mundialización que el embargo de Kahnweiler, en agosto de 1914, había interrumpido bruscamente? ¿Cómo negar, desde ese momento, la autenticidad de los injertos e hibridaciones que se esbozan en aquellos años?

* * *

Desde hace algún tiempo, no paro de darle vueltas a las fotos de Picasso en el *Baile* de 1924, con una camisa de cuello ópera, una pajarita, una casaca bordada con hilo de oro, los ojos más negros que nunca, entre dos mujeres vestidas de blanco —Eugenia Errázuriz, de extravagante vestimenta, y Olga Jojlova, que extiende sus faldas con complacencia—. Desde 1919 el artista se ha convertido en un habitual del palacete Masseran, residencia del conde Étienne Bonnin de La Bonninière de Beaumont y de su mujer Édith (nacida Taisne de Raymonval) —dos personajes mucho menos conocidos que Diaghilev y sus Ballets Rusos o que Charles y Marie-Laure de Noailles—. Así pues, es a regañadientes, como muchos otros, como abordo incrédula esta nueva etapa de un Picasso cada vez más alejado de la bohemia de Montmartre que le ha visto nacer en París. Pero los archivos del Museo Picasso y del IMEC aún albergan secretos que van a revelarse fascinantes.

«Querido amigo: No sabría explicarle la impresión que me ha causado la visita a la señorita Stein. Mis celos de su colección me vuelven bolchevique —escribe con sentido del humor Étienne de Beaumont—. ¿Les apetecería venir los dos el próximo lunes a tomar el té con la princesa Georges de Grecia, que ya ha conocido en casa de la princesa Hélène Soutzo y en casa de la princesa Sixte de Borbón? No es una fiesta de intelectuales. Venga solo si le apetece, porque ya sabe usted que mi amistad prefiere que nos veamos a solas.

Étienne — P.S.: Tal vez pase mañana por la mañana, sábado, hacia las 11:30 h»[8] ¡Qué cambio, este mundo en el que Picasso ha entrado! Esta zambullida en la aristocracia francesa de los años veinte va a revelar un espacio de nuestro país que permanecía en la sombra —«un desierto bibliográfico», explica la historiadora Myriam Chimènes— una historia con doble fondo, como pocas veces se encuentra en las investigaciones de este tipo.

Picasso comienza a frecuentar la aristocracia francesa a raíz de la considerable mescolanza que provoca la Primera Guerra Mundial. Es un momento en que esta clase social, que había sido enterrada por la Revolución, recupera la simpatía nacional —como primera categoría del país desangrada por la guerra—,[9] en el preciso instante en el que también se presenta —gracias al papel glorioso y filantrópico de sus mujeres en la Cruz Roja y otras asociaciones de socorro a los heridos de guerra— como un «agente mayor de la victoria». Picasso comienza a afianzarse en esta «internacional nobiliaria» que se reconstituye «a partir de la sólida monarquía británica, de la folklórica realeza rumana, de las pretensiones monárquicas italo-españolas y de la nobleza rusa en el exilio, lo que permite que la alta sociedad cosmopolita se mantenga».[10] Con el descubrimiento de esta auténtica *window of opportunity*, Picasso va a inserirse durante un tiempo en este nuevo enclave, al margen de las instituciones, en un momento en que será la aristocracia quien apoye la creación artística. Étienne de Beaumont aparece entonces como un personaje paradigmático de ese mundo. «El conde de Beaumont, prestigioso y a la vez temerario —lo describirá el compositor Georges Auric—, fue quien proporcionó a su casta el tipo de liberación que esta necesitaba […]. Terminada la guerra, en aquellos momentos de felicidad, de esperanza y euforia, Étienne de Beaumont abrió su palacete […] para dar una serie de fiestas extraordinarias. Les había hecho aceptar sin esfuerzo a las “grandes damas” que lo frecuentaban que en aquel momento “estaba muy bien” conocer al señor Picasso y

charlar con el señor Satie […]. Las paredes de su palacete estaban decoradas con cuadros de una calidad y un atrevimiento sorprendentes […]. Una suerte de júbilo colectivo e inesperado se apoderaba de los invitados.»[11]

¿Por qué la aristocracia francesa?, se sorprenderá más de uno ¿Hay que creer, con Arno Mayer, en una persistencia de los valores del Antiguo Régimen en la Francia del siglo XIX? ¿Hay que analizar como él la Primera Guerra Mundial como una «consecuencia de la movilización reciente de los Antiguos Regímenes de Europa»?[12] El ejemplo de las obras cubistas de Picasso, desmanteladas por el embargo a Kahnweiler, impone una explicación más compleja. En efecto, si unos agentes de la burguesía en pleno ascenso social (Paul Léon y sus adláteres) han sido quienes, apoyándose en instituciones heredadas del Antiguo Régimen, como la Académie des Beaux-Arts, han decapitado esta corriente de vanguardia, ahora serán los aristócratas surgidos de la sociedad civil quienes lleven la subversión cultural al seno de la sociedad. Arno Mayer da en el blanco cuando analiza el caso particular de la aristocracia francesa: a pesar de verse relegada a un segundo plano en la sociedad política de la Tercera República, ha «conservado su preeminencia social y cultural» y, «como para compensar la caída de su poder político y su relativo declive económico», esta clase «exhibe sus buenos modales y su orgullo mucho más que cualquier otra nobleza europea».[13] El ejemplo de un Étienne de Beaumont —el busto de su tío abuelo Marc Antoine, general del Imperio y par de Francia, figura en el monumento del Arco de Triunfo de París— es muy elocuente. La casa de Beaumont, cuyos orígenes se remontan a 1450, es originaria de Turena y cuenta, entre sus miembros, con gentilhombres de los reyes de Francia, con miembros de la Gran Caballeriza de Luis XV y, como ya vimos, un general del Imperio. Se dio a conocer al gran público el 29 de mayo de 1913, en la velada del estreno de *La consagración de la primavera* en el Teatro de los Campos Elíseos. El conde de Beaumont fue uno de los únicos que

desafiaron, con su entusiasmo, los abucheos, las risas y las burlas que acompañaron el estreno de la obra de Stravinski. Poco más tarde, hizo gala del mismo valor al manifestar su adhesión a la publicación, en la editorial Grasset, de un libro que la editorial Gallimard había rechazado: *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust, un habitual del palacete Masseran.

De formación autodidacta, el conde de Beaumont no desempeña ningún cargo oficial, solo lo mueven su intuición, su capacidad de fusionar los movimientos estéticos más audaces de su tiempo y la satisfacción de transgredir los gustos de su medio social. Entre los aristócratas, Étienne de Beaumont es la réplica exacta de Roger Dutilleul entre la alta burguesía. Baste un ejemplo: el conde vende los cuadros familiares del siglo XVIII para comprar obras de Picasso, Picabia, Braque y Juan Gris. El 30 de agosto de 1918 causa sensación, una vez más, al organizar «una recepción que puede considerarse como la primera *soirée* parisina»: una orquesta de cuarenta y cinco trombones de oro y plata —tocados por soldados norteamericanos negros de paisano— «descubrieron la música de *jazz*» a un puñado de elegidos de la capital francesa que se dieron cita en los jardines de su palacete, contiguo al jardín de los Inválidos.[14] Añadamos a todo esto que durante la Primera Guerra Mundial fue enviado en misión sanitaria por las ambulancias de la reina de Rumanía como «jefe de convoyes de la Sociedad Francesa de Auxilio a los Heridos Militares». Según Bernard Faÿ, «sus reuniones de los sábados por la tarde eran memorables. Los invitados eran recibidos por un rey de visita, y los instantes que se sucedían a continuación estaban marcados por los placeres más delicados, en una perfecta armonía, que a veces dejaba traslucir cierta tacañería. Uno nunca sabía con quién se encontraría en aquel gran salón dorado con estucos Luis XVI, amueblado admirablemente […]. Nunca otra velada, ni el teatro, ni el cine me habían ofrecido un espectáculo más variado, más divertido y más estimulante».[15]

* * *

¿Cómo habría podido Picasso permanecer insensible a este fenómeno? Su participación en el escándalo de *Parade* ya lo había situado en el atractivo papel de provocador frente a las tradiciones, eclipsando, en alguna medida, las manifestaciones xenófobas contra el *Kubismo* que se habían producido con anterioridad. Pero ¿asistió realmente a todos esos acontecimientos insípidos con personalidades de la élite a los que el conde y la condesa «tuvieron el placer» de invitarlo, como el baile en honor al sah de Persia el 29 de diciembre de 1919, o la velada con la marquesa de Jaucourt y la condesa de Nicolaï en 1929? ¿Asistió a los tradicionales bailes de disfraces que se celebraban por Carnaval en el palacete Masseran, como el Baile de los juegos del 27 de febrero de 1922, o a la Fiesta de las diademas del 27 de mayo de 1922, en los salones del hotel Ritz, a beneficio de la Cruz Roja? ¿Aceptó la invitación a la ópera que le envió la condesa, para asistir al espectáculo del 14 de marzo de 1925, en compañía de lady Cunard, desde uno de los dos palcos de los que disponía? ¿Se dejó tentar por una cena con Massine y M. Placei, el amigo italiano del conde, que según escribió Étienne de Beaumont, «ardía por conocerlo»?16

¿Y qué decir del concierto de clavecín de la gran Wanda Landowska que tuvo lugar el 9 de marzo de 1920, o del concierto que ofreció Arthur Rubinstein el 6 de octubre de 1921? «El hecho social nuevo, en la euforia de los primeros años de posguerra —insiste la socióloga Raymonde Moulin—, es el cambio de actitud de la alta sociedad parisina con relación al arte de vanguardia; un cambio que comenzó con el escándalo de *Parade* […]. La brillante carrera de los Ballets Rusos fue decisiva para el arte de vanguardia. El grupo social que dictaba las leyes del gusto comenzó a celebrar sus fiestas en decorados creados por los artistas más audaces. En los orígenes de este esnobismo figuran algunos aristócratas turbulentos y cultivados, así como un puñado de escritores muy parisinos que se divertían con los escándalos. Entre 1917 y 1930 se

revisaron los valores malditos: se convirtieron en valores mundanos.»[17] Nadie duda de que el «grupo social» que «dicta las leyes del gusto» se ha encaprichado de manera entusiasta, apasionada y esnob con un Picasso que ha descubierto en los Ballets Rusos. Podemos imaginar que en este nuevo medio, con el conde de Beaumont, Eugenia Errázuriz, Diaghilev y Rosenberg, es decir, aristocracia, alta burguesía y nuevos ricos, Picasso encontraba la misma ambivalencia —entre atracción e ironía— que la de un Marcel Proust que navegaba entre el propio conde de Beaumont, la princesa de Polignac, Paul Morand, la condesa Greffulhe, Reynaldo Hahn, Robert de Montesquiou, Gabriel Fauré, la princesa Bibesco o incluso esta princesa de Soutzo que Étienne de Beaumont presentó al artista en marzo de 1923, algunos meses después de la muerte de Proust.

Con su porte altivo, vestido de frac y tocado con una chistera, tal como posa frente al objetivo de Adolf de Meyer en 1924, el conde representa el prototipo de la prestancia aristocrática. Pero en el retrato de 1925 que le debemos a Man Ray, con su perfil casi griego, los labios finos, la corbata negra moteada, la camisa y el pañuelo de un blanco impecable, el conde presenta una imagen de poeta concentrado, pensativo y soñador. Es la misma opción que toma Picasso cuando esboza a lápiz el retrato de su amigo Étienne y lo presenta algo despeinado y casi bohemio. Podríamos apostar que el artista se ha dejado tentar por algunos de los acontecimientos más escogidos de los Beaumont, como el estreno parcial de los *Gurrelieder* de Arnold Schoenberg, el 20 de marzo de 1923 (el estreno había tenido lugar en Viena el 23 de febrero de 1913), o como la proyección de *Metropolis*, la obra maestra de Fritz Lang, el 8 de mayo de 1927 (es decir, solo unos meses después de su estreno en Alemania). «¿Cómo explicarnos la audacia de las elecciones estéticas y la seguridad en el gusto de un medio que corre en auxilio de los “rechazado”, precipitándose en la brecha que ha dejado abierta un poder supeditado a la Academia?», se pregunta cargada de razón

Myriam Chimènes.[18] En efecto, los Beaumont, los Polignac, los Noailles, los Greffulhe se han convertido en los descubridores de talentos, los impulsores de las modas y los creadores de opinión. «El mecenazgo artístico —comenta Marc Fumaroli— es en primer lugar un arte, un arte del juicio, un arte del conocedor en materia de signos de belleza, adecuados para reflejar dignamente, y en toda circunstancia, la calidad del mecenas y a ponerla de manifiesto.»[19]

* * *

En 1923 Beaumont le encarga al artista unos paneles para su salón —como había hecho en 1911 el coleccionista americano Hamilton Easter Field—. «Querido amigo: aquí tiene las medidas de los paneles, ¿quiere que me ocupe de encargar los bastidores? Esta idea me complace tanto que me gustaría verla realizada lo antes posible. Pues además financieramente nos sería más fácil ahora mismo gracias a unos ingresos inesperados. ¿Podría indicarme cuál sería el precio de estos paneles? Me gustaría decirle que no hay límite, pero desgraciadamente el presupuesto es limitado. […] Ya sabe que si quiere pintar los lienzos *in situ* no hay nada más sencillo, podemos cederle por tiempo ilimitado esta habitación, en la que usted estaría en su casa. Ya sabe de mi afecto y mi admiración. Quisiera ofrecerle una nueva prueba de ambas, Étienne.»[20] Después, en febrero de 1923, Beaumont le sugiere a Picasso que vuelva a reunirse con Erik Satie para una nueva aventura. «Muy dichoso de reunirme con el admirable Picasso, a quien veo muy poco»,[21] responde mediante un correo neumático el anciano ermitaño de Arcueil-Cachan. El 30 de mayo de 1923 Satie estrena *La estatua recuperada*, una composición escrita para ser interpretada en el órgano dorado del siglo XVIII que el conde ha hecho restaurar recientemente, un divertimento «para trompeta en do y órgano» con decorados y vestuario de Picasso y coreografía de Massine. «Cuando uno consigue el maravilloso acuerdo de Satie y Picasso a la vez —escribió el conde—, no hay que buscar

más allá.»[22]

Un año después, Beaumont cambia de ritmo, de barrio, de público y de dimensiones y lanza sus «Soirées de Paris», que se celebrarán en el teatro La Cigale, en el Boulevard de Rochechouart, a beneficio de las viudas de guerra y del Comité de Socorro para los refugiados rusos. Serán unos sorprendentes fuegos artificiales, una encrucijada de todas las vanguardias, con unos programas siempre atrevidos. «El miedo a no ser comprendido por el público —escribe entonces el conde— acarrea de ordinario incontables atenuaciones, incontables compromisos, a los cuales debemos estos espectáculos híbridos en los que el arte está presente, sí, pero de manera como vergonzosa, como si buscara disculparse tras unos envoltorios chillones que se juzgan adecuados para conseguir el favor del público y que decepcionan, a la vez, tanto a los entendidos como a los espectadores ordinarios. Nosotros hemos creído que buscando complacer solo a los primeros no disgustaríamos necesariamente a los otros, porque no hay error más grave que el de subestimar al público; nos estará agradecido, esperemos, de que le ofrezcamos únicamente lo mejor.»[23] El proyecto de Beaumont comporta también una dimensión profundamente nacionalista —una faceta de su personalidad que reaparecerá en 1940, cuando se adhiera a la Francia del mariscal Pétain—. «El espectáculo, la serie de espectáculos que presentaremos al público esta primavera, es el resultado de pacientes esfuerzos y de la feliz reunión de las voluntades más diversas —añade—. Danza, pintura, música y poesía que revelarán, cada una por su cuenta, el alma nueva y el rostro más joven de nuestra Francia. Nuestro objetivo se ha consagrado a conjugar sus esfuerzos.» En esta nueva etapa, Beaumont sueña con una asociación entre Picasso y Stravinski bajo el mito de Mercurio, pero el compositor ruso no oculta su desagrado ante la idea.

¡Adiós pues a Stravinski! ¡No importa! El conde de Beaumont, en una carta muy elaborada, le explica a Picasso su concepción del proyecto. Es admirable la fuerza de su

audacia y la libertad que le concede al creador, la provocación que mantiene a toda costa. «Mi punto de partida para la danza mitológica han sido sus dibujos —le asegura—. No quisiera mezclar la literatura, ni que lo hagan tampoco el músico o el coreógrafo. Lo que le pido son CUADROS VIVOS. Únicamente he tomado la mitología como alfabeto universal. Todavía avanzamos según este viejo alfabeto. Es el único que ha traducido todo lo relativo al ser humano en términos tan simples que todo el mundo comprende. Sirvámonos de él. Sirvámonos también de los elementos de traducción que tenemos al alcance de la mano. El bailarín es un Mercurio puro. Así pues, tomemos a Mercurio antes que a Júpiter o Saturno. Pero dicho esto, haga lo que quiera y considere todo esto que le digo únicamente como el catálogo de letras que un niño tiene a su disposición para hacer palabras. Lo que le pido, pues, es una serie de dibujos. Igual que ha sabido transponer los horribles desnudos del Folies Bergère a sus admirables dibujos, también sabrá encontrar la manera de vestir para el *music hall* los desnudos admirables de sus dibujos que ningún otro ser humano sabría igualar.»24 Un modelo de relación entre creador y agente, a mucha distancia de la actitud directiva y autoritaria de un Diaghilev, de quien Picasso pronto se cansaría.

El 12 de junio Picasso ser reunió con el equipo de *Mercurio*, que contaba como de costumbre con Massine, y con Satie, quien sí aceptó aventurarse en este arriesgado experimento que había aterrorizado a Stravinski. Picasso dibuja, con una paleta de tonalidades ocres, azules y blancas, y como si estuviera sobre una alfombra voladora, un Arlequín con una guitarra, un Mercurio con un violín, dinámicos ambos, danzantes, flotantes, como detenidos en su avance, y les añade un fantasma blanco y un banjo, renovando así, a partir de los consejos de su amigo Étienne, el viejo alfabeto de la mitología clásica. Pero ¿no podría ser también una alegoría perfecta de su propia situación en el periodo de entreguerras, un artista mercurial fuera de sí? «¿Estamos en La Cigale o en los salones del conde de

Beaumont? —escribe un periodista belga—. El pensamiento aristocrático se alía con el poderoso instinto popular, y de este cruce surgen una serie de espectáculos esencialmente franceses. ¿Quién osaría afirmar que Francia está en decadencia? Basta con ir una noche a La Cigale […] para convencerse de que el arte francés nunca fue tan activo, tan grande, tan generoso. Cítenme una sola ciudad del mundo en la que se encuentren, ahora mismo, esta profusión de tesoros vivos. Francia y París siguen siendo el corazón y el cerebro del mundo. Que lo queramos o no, todo viene de aquí, y aquí vienen a culminar todos los esfuerzos, todas las tentativas.»25 No se puede formular un juicio más acertado.

El estreno de *Mercurio* provoca un escándalo. El artículo de un tal Armory (un pseudónimo) relata que «en el épico asalto de una multitud de jóvenes protestatarios, uno de ellos se precipita al proscenio, donde se encuentra el conde de Beaumont, para hacerle entrega de una demanda. ¿Será una conspiración? El conde de Beaumont lo recibe con una sonrisa […]. Gran señor desdeñoso […], el amable gentilhombre sabe que no hay victoria sin batalla… El joven director de orquesta […] se hunde en el foso, silenciando los acordes… Un momento que pudo haber sido sensacional […]. Todo queda en una calma repentina, lamentablemente».26 Algunos poetas de vanguardia arremeten contra Beaumont, cuyos filantrópicos beneficios se dedican al auxilio de los rusos blancos, otros abuchean a Satie… Breton, a través del *Paris-Journal*, impone a sus huestes que acudan en socorro del artista: «Queremos dar testimonio de nuestra total y profunda admiración por Picasso, un artista que, a despecho de cualquier consagración, nunca ha dejado de crear la inquietud moderna y siempre ha ofrecido la expresión más alta».27

Así pues, Beaumont se convierte, durante algunos años, en una interesante fuente financiera para el entorno de Picasso (10.000 francos por prestación), y un mecenas ilustrado que proporciona al artista una absoluta libertad de creación acompañada por numerosos beneficios colaterales. En febrero de 1928 Beaumont le hace su último encargo a

Picasso: *El baile del mar*. Es una inmensa composición (3,13 × 2,89 m) en la línea estética de los «cuadros mágicos», pero edulcorada y llena de humor. Presenta, a la izquierda, en blanco, azul y marrón, a un Neptuno geométrico y de cabeza minúscula que sostiene un pez y su arpón; a la derecha, a un Rey-Sol fornido, jovial, con una barriga en forma de rombo, y que despide muchos rayos. Fin de partida, pues, para esta improbable asociación entre Picasso y Beaumont. A la muerte de Diaghilev, en 1929, Massine le propondrá a Étienne de Beaumont que asuma la dirección de los Ballets Rusos, pero esta es otra historia.

En el momento en que el crítico Camille Mauclair, a través de la prensa de más difusión, fustiga al «casi judío Picasso», vuelve a ser Beaumont quien corteje, celebre y brinde su consideración y su respeto al genio del artista a quien tanto admira. Entre los abundantes archivos conservados encontramos dos cartas de 1920 que retratan muy bien esta intrigante amistad, dos cartas que hemos escogido, muy a nuestro pesar, para cerrar este apasionante dosier. La primera, firmada Étienne, ruega la benevolencia del artista por errores de mecanografía. «Querido amigo: anoche me cegaba la admiración y me impidió ver dos faltas cometidas por mi mecanógrafa: *Gnossienne* se escribe con dos eses y el editor se escribe DEMETS en lugar de *Deuts*. ¿Puede corregirlas y entregarle las pruebas a mi mensajero, que esperará para traérmelas y así se las enviaré enseguida al editor? A Edith la escritura le ha parecido sublime. Suyo, Ét. B.» Si recordamos aquel primer informe de la policía de 1910, en el que se indicaba que este «extranjero» hablaba muy mal el francés y «apenas se hacía entender», o las llamadas desesperadas de Barcelona a su «viejo Max», en 1903, en las que Picasso le explicaba su vida cotidiana en términos patéticos y en un francés prácticamente fonético: «Si supiera más francés te escribiría más a menudo, pero es muy difícil para mí escribirte en francés»,* apreciaremos más justamente la elegancia del conde.[28]

La segunda carta, firmada por Édith de Beaumont,

desvela una faceta inesperada de los sentimientos del conde y la condesa hacia el artista, una mezcla de respeto, consideración y humildad: «Tengo otra cosa que decirle […] y que Étienne, que no se siente nunca intimidado, no se ha atrevido a abordar con usted […]. Nunca hemos pensado en "hacer" el dibujo y su cuadro, naturalmente. En el fondo, no somos tímidos ninguno de los dos. Lo que nos incomoda un poco es esta admiración que nos lleva a un plano en el que las cuestiones materiales se vuelven ridículas. Pero eso no impide que, por ridículas que sean, no haya que abordarlas». Curiosa paradoja, en efecto: si, en la época clásica, el artista se ennoblecía con el aprecio de sus obras por parte de la aristocracia, a mediados del siglo XX la relación se invirtió. La compra de una obra de arte de un artista reputado sublimaba el estatus de la aristocracia. Había que seguir el ejemplo de Étienne de Beaumont y frecuentar a Picasso, encargarle unos murales para decorar el salón del palacete, un telón para *El baile del mar*, cuadros mitológicos para *Las aventuras de Mercurio*, el vestuario de *La estatua recuperada*: significaba la ocasión de contribuir a la vanguardia, de competir con sus iguales, de añadir un extra simbólico al propio estatus. ¡Qué lejos estamos de la inercia de los estamentos oficiales y de la pusilanimidad de los funcionarios de la época! De hecho, hay cierta ironía en la aparición de los nombres como Paul Léon o Léon Bérard en los espectáculos del conde de Beaumont en La Cigale, unos funcionarios que no hicieron nada por la vanguardia y que, como hemos visto, no abrieron la boca cuando se cometió el embargo contra Kahnweiler. Sin embargo, cuando Beaumont les requirió su apoyo oficial para las «Soirées de Paris», su nombre fue impreso en los programas junto al de Picasso, ese artista extranjero inexistente para las instituciones francesas pero celebrado por un joven aristócrata surgido de la sociedad civil.

CAPÍTULO 35

Artista-mago (en la órbita de la internacional surrealista)

> Picasso es el único genio auténtico de nuestra época, y un artista como nunca ha existido excepto, tal vez, en la Antigüedad.[1]
>
> André Breton

> El surrealismo, si debe ceñirse a una línea moral de conducta, no tiene más que pasar por donde ha pasado Picasso, o por donde aún ha de pasar.[2]
>
> André Breton

En los archivos del Museo Picasso, en una hojita de papel cuadriculado arrancada de una libreta, pueden leerse estas palabras garabateadas a toda prisa: «Max Ernst, Éluard y André Breton volverán a las doce y cuarto. Afectuosamente, André Breton».[3] Este minúsculo mensaje, que podríamos datar hacia comienzos de los años veinte, es una muestra del culto que le profesan a Picasso, que entonces tiene cuarenta años, la nueva generación de creadores más radicales, entre diez y quince años más jóvenes que él. Después de la amputación de su obra en 1914, el artista vive en la órbita de Diaghilev y de Étienne de Beaumont, al margen del espacio institucional francés. Sin embargo, hacia 1923, Picasso es atrapado por una nueva órbita, la de

los amigos de André Breton, adeptos del espíritu dadaísta, que le permiten reencontrarse con su medio original, el de los poetas, que tan bien conoce.

Detectado, admirado, celebrado y adoptado por Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard y el resto de los miembros de este grupo de geometría variable, Picasso se inscribe durante algunos años en esta galaxia subversiva anclada en una red de referencias legendarias —Rimbaud y Baudelaire, Artaud y el marqués de Sade, Freud y Lautréamont, Alfred Jarry y Ferdinand Cheval, Apollinaire y Arthur Cravan—, que se desarrolla en revistas como *Littérature*, *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme ASDLR* o *Minotaure*. Después de la Primera Guerra Mundial, la obra cubista de Picasso les resulta más familiar a los artistas e intelectuales de vanguardia de los países de los extintos imperios austrohúngaro y germánico que a sus homólogos franceses. Desde muy temprano, Tristan Tzara —que frecuenta a Kahnweiler en Suiza en 1917— se revela como un encendido adepto del cubismo, y eso sin haber tenido ocasión de conocer personalmente a Picasso, lo que sucederá a su llegada a París, en 1920, en casa de Étienne de Beaumont. «El artista nuevo protesta: ya no pinta —afirma en Zúrich en 1915—, crea directamente, con piedra, madera, hierro o estaño, unos organismos locomotores que pueden ser volteados en todas direcciones por el viento límpido de la sensación momentánea.»[4] En Berlín, en 1920, y bajo el pseudónimo de Alexander Partens, esta figura emblemática del espíritu dadaísta analiza la aportación de la obra picassiana a la genealogía del grupo: «De los retratos frágiles y delicados, casi transparentes, de sus inicios, Picasso extraía detalles y fragmentos que retorcía hasta conectarlos nuevamente en cada nuevo cuadro [...]. Los antiguos métodos del oficio parecían gastados. Se anunciaba algo radicalmente nuevo».[5]

Picasso, por su parte, hace su contribución al movimiento surrealista a través de la creación de formas antropomórficas extravagantes y desproporcionadas, de mujeres «minerales», geometrizadas o metamorfoseadas en

dinosaurios de cabezas minúsculas y miembros desmesurados. Al familiarizarnos con las ciento cincuenta obras de los «cuadros mágicos» (1926-1930), nos sentimos sumergidos poco a poco en un vórtice inesperado. ¿Acaso se presenta de otro modo, en la sala número 6 del Museo Picasso, la colección de «objetos mágicos»[6] extraoccidentales del propio artista: una máscara grebo de Costa de Marfil, una máscara mukuyi de Gabón, una máscara nimba de Guinea, una estatua del Bajo Sepik de Nueva Guinea, una cabeza de bronce del antiguo reino de Benín? Los comentarios de Carl Einstein y de Michel Leiris guían nuestra mirada. «Por todas partes resuena la ley polifónica de los contrarios»,[7] señala el primero. «La obra de arte no tiene otro propósito que la evocación mágica de los demonios interiores»,[8] afirma el segundo.

Así pues, durante más de una década Picasso representa a la vez para los surrealistas los papeles de un héroe y un inspirador —una figura tutelar a su pesar—. «Volvíamos de la guerra —escribía Breton—, pero de donde no volvíamos era de ese [...] "lavado de cerebro", que durante cuatro años había hecho de nosotros unos seres que solo aspiraban a seguir vivos, unos seres despavoridos, enajenados, no solo esclavizados, sino que podíamos ser diezmados sin límites.»[9] Pero el avance de Breton hacia Picasso se produce, inevitablemente, por etapas. Joven estudiante de Medicina convertido en enfermero de guerra —primero camillero en el frente del Mosa, después médico auxiliar en París—, y en espectador impotente de los primeros horrores de las trincheras, «pedirá auxilio a los poetas». Para empezar, a Apollinaire, a quien conoce al día siguiente de su trepanación, el 10 de mayo de 1916, y que es quien lo orienta hacia Picasso. Casi simultáneamente, en el centro neuropsiquiátrico de Saint-Dizier, donde está destinado, Breton descubre la utilidad fulgurante del pensamiento de Freud en el contexto de los hospitales militares, a la vez que celebra la poesía de Alfred Jarry con sus primeros acólitos —Pierre Reverdy, Louis Aragon y Philippe Soupault—. Por fin, el 1 de noviembre, Breton

llama a la puerta del taller de Montrouge para una primera entrevista con Picasso, antes de volver a verlo unos días más tarde en el cementerio de Père-Lachaise con ocasión de las exequias de Apollinaire. El contacto con el planeta Picasso representa una auténtica epifanía para el aprendiz de médico que se ha bifurcado primero hacia el psicoanálisis, después hacia la poesía y el arte.

Por su parte, los primeros mensajes de Louis Aragon descubren a un joven poeta dividido entre admiración y culpabilidad frente a quien considera como un «gigante». «Mi editor me apremia a pedirle el dibujo que tuvo la bondad de prometerme —le confía al pintor el 11 de febrero de 1919—. Lo hago, pues, pero créame que me avergüenza tanta precipitación, y que si únicamente estuviese en juego mi interés no osaría volver a importunarlo tan pronto. Solo me quedaré tranquilo si sé que me disculpa [...]. Si en estos momentos no tiene tiempo para ocuparse de esto, por favor, envíeme unas líneas que me sirvan para cerrarle la boca al tirano de mi editor, que no para de escribirme, telefonearme, etc. No sé cómo pedirle a usted disculpas ni darle las gracias. Con mis atentos saludos para la señora Picasso. Suyo respetuosamente, Louis Aragon.»[10]

En París, paradójicamente, la joven generación de artistas y de poetas solo había descubierto la obra del artista a trompicones. *Las señoritas de Aviñón*, por ejemplo, se había presentado por primera vez en 1916 en el Salon d'Antin.[11] Después el público pudo descubrir los vestuarios y decorados producidos para los Ballets Rusos o los bailes de La Cigale, o algunos de sus lienzos expuestos en galerías parisinas como la de los hermanos Rosenberg, en 1919. En 1920, 1921 y 1923, finalmente, en el curso de las cuatro ventas del embargo de Kahnweiler, los poetas Breton, Aragon y Éluard descubrieron, atónitos, las obras cubistas de Picasso, que reaparecieron para su liquidación tras diez años de embargo en un clima de ajuste de cuentas, polémicas y tensiones. Los papeles encolados, con su desmembramiento sistemático de la sintaxis tradicional y su

dimensión protosurrealista, se convirtieron para ellos en una suerte de fetiches que había que conseguir a cualquier precio. Breton y sus amigos descubrieron muy pronto en el Picasso anterior a 1914 a un «valeroso precursor […] que sabía emocionarse con una cajetilla de cigarrillos o un periódico», porque había conocido «esta fascinación de los jeroglíficos sobre los muros que hablan de la fatalidad de una época»[12] y había identificado los signos precursores de su propio hastío ante la decadencia de Occidente. Así, la obra picassiana iba a convertirse en uno de los motores y uno de los engranajes de la máquina surrealista, incluso si los jóvenes poetas intentarían arrastrarla hacia sus propias exploraciones para estimularla, provocarla, desafiarla, azuzarla, y en ocasiones adelantarse a ella.

Pero hay algo más. Para construir sus modelos, y a la manera de un precoz explorador de las emergencias políticas y artísticas, Breton también se había orientado hacia Moscú —«Solo el comunismo, como un sistema organizado, ha permitido que se cumpla el gran cambio social»—,[13] hacia Viena —donde fue a conocer al doctor Freud, en 1921— y hacia Zúrich —adhiriéndose al primer «Manifiesto Dadá» de 1918 y entablando correspondencia con Tristan Tzara desde 1919—. Una auténtica internacional de artistas, compuesta por Man Ray (Estados Unidos), Tristan Tzara (Rumanía), Joan Miró y Salvador Dalí (España), Max Ernst (Suiza), Hans Arp (Alemania), engrosó en París las filas de los artistas locales —Breton, Aragon, Éluard,[14] Tanguy, Soupault y Crevel— que daban apoyo a la producción de un Picasso cuadragenario. «Cuando entrábamos en el salón de la Rue Émile-Augier —explicó Louis Aragon, recordando aquel día histórico de 1920—, se abrió la puerta de la habitación contigua y apareció un hombre bajito y moreno que dio tres pasos precipitados y se detuvo en seco […]. Acababa de ver a Tristan Tzara […]. Los codos pegados al cuerpo, las manos muy finas medio abiertas, los antebrazos en posición horizontal, tenía un aspecto de ave nocturna asustada por la luz, con su mechón negro que le caía sobre los ojos […].

Hablaba […] bastante despacio y bastante mal, con un fuerte acento rumano; recuerdo que decía *dadá* con dos aes muy breves, y que Théodore Frankel le enseñó a pronunciar *dadá* como lo hacemos aquí.»[15]

El escándalo del ballet *Mercurio* llevó a Picasso a efectuar un enésimo giro y se decantó hacia un nuevo grupo. No tardaron en producirse los ajustes de cuentas: algunos surrealistas cercanos al partido comunista atacaron a Picasso por haberse comprometido con un aristócrata que apoyaba a las viudas de guerra y a los rusos blancos de París, pero Breton les impuso un cambio de opinión mediante un solemne «Homenaje a Picasso» —el primero de este género, firmado por catorce escritores y artistas, entre los que se contaban Aragon, Desnos, Naville, Péret y Soupault—. «Despreciando las consagraciones —dice el texto—, Picasso no ha dejado nunca de crear la inquietud moderna y de proporcionar siempre la expresión más alta […] hoy en día se nos presenta como la personificación de la juventud y el maestro incontestable de la situación.»[16]

Irónicamente, en un lugar muy lejano, y algunos meses después de este escándalo, el domingo 30 de noviembre de 1924, una intervención artística mucho más iconoclasta todavía[17] conmocionó la ciudad de Bucarest. Había sido organizada por Max Hermann Maxy y Marcel Janco. El primero había trabajado en Berlín con los constructivistas; el segundo, en Zúrich con los dadaístas. En Bucarest podían percibirse aún los rastros dadaístas que uno de sus oriundos, Samuel Rosentock, alias Tristan Tzara, había diseminado antes de partir a divulgar el dadaísmo a través de numerosas ciudades europeas (y aún más lejos): Colonia, junto a Max Ernst y Otto Freundlich; Barcelona, junto a Francis Picabia; Weimar, en compañía de los artistas constructivistas de la Bauhaus (Cornelis Van Eesteren, Kurt Schwitters, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Hans Arp, Van Doesburg); París, junto a Hugo Ball, Arthur Cravan, Marcel Duchamp, Man Ray, a los que se unirían los surrealistas René Crevel, Louis Aragon y André Breton.

En París, la dinámica que empuja a los jóvenes

creadores a glorificar y celebrar públicamente el genio de Picasso —una dinámica que tiene su origen en aquellos años y que ya nunca más se detendrá— se difunde también en el medio de los pintores, escultores, poetas, críticos, fotógrafos, marchantes, coleccionistas y editores, pero se verá impotente ante el implacable veneno xenófobo que inocula subterráneamente un estrato de franceses «biempensantes». André Breton, con su crin de cabellos «peinados noblemente hacia atrás» (según Adrienne Monnier), su voz de bajo profundo y su disciplina un tanto rígida, es quien encabezará la respuesta a la maniobra antipicassiana. Tanto por su papel de correa de transmisión y de jefe de grupo —primero de los dadaístas, luego de los surrealistas— como por el de consejero artístico del coleccionista Jacques Doucet, André Breton impondrá rápidamente la celebración de la obra de Picasso en los círculos de vanguardia, tomando el relevo de la misión que Apollinaire había encabezado diez años antes.

Del mismo modo, Picasso también se convierte, para los jóvenes poetas sin blanca, en un auténtico maná financiero a través de las obras que le compran, exponen y revenden. Por ejemplo, entre julio de 1925 y agosto de 1934, en sus cartas a Gala, Éluard expone la lista exhaustiva de sus problemas financieros y de las negociaciones en torno a estos «tesoros»: «Esta noche veré a [René] Gaffé para venderle el Picasso. Ya he cobrado diez mil francos a cuenta (mañana te ingresaré 5.000 en el banco, tal vez 8.500 si vendo el Picasso)»;[18] «he conseguido vender por 4.000 francos las *Metamorfosis de Ovidio ilustradas por Picasso*, solo cobraremos 1.200 al contado, el resto en cuatro meses, algo es algo»;[19] «espero con impaciencia saber si se ha vendido nuestro pequeño Picasso verde […] te enviaré la mitad»;[20] «parece ser que se ha vendido el cuadrito de Picasso, pero no recibiremos el dinero hasta el 15 de septiembre».[21] Esta dependencia financiera dura mucho tiempo, hasta el 31 de marzo de 1936. «Picasso, después de haber fracasado con sus aguafuertes para mi librito, se ha marchado repentinamente

por una larga temporada —destino desconocido—», reconoce Éluard, desconcertado. «Lo que se ha marchado con él es la esperanza de muchas veces 500 francos.»[22] Como vemos, Picasso se ha transformado en un auténtico valor financiero, del que Éluard es a la vez agente de cambio, intermediario y motor.

* * *

Los vínculos que vuelven a tejerse lentamente después de los desgarros de la guerra pasan por las redes de estos nuevos adeptos a Picasso. Y a veces es como si volviéramos a los tiempos del Bateau-Lavoir. ¿Apadrinado por Apollinaire? André Breton orquestará el culto a Picasso. ¿Apadrinado por Max Jacob? Michel Leiris,[23] un joven poeta de veintiún años, se convertirá en uno de los mejores exégetas del artista. Frecuenta al pintor André Masson y asiste a las reuniones en su taller de la Rue Blomet junto a Dubuffet, Miró, Kahnweiler, Antonin Artaud, Élie Lascaux, Armand Salacrou, y más tarde Georges Bataille —todos nacidos en torno a 1900—; únicamente Max Jacob y Kahnweiler, veinte años, mayores que ellos, desempeñan el papel de intermediarios entre cubistas históricos y jóvenes nebulosas artísticas. Leiris, Miró y otros se encuentran ritualmente los domingos en Boulogne, invitados por Kahnweiler. Antes de convertirse en el etnógrafo de los dogón que conocemos, Leiris, a través de su matrimonio con Louise, la cuñada de Kahnweiler, entrará aún más en el círculo de Picasso con quien trabará una profunda amistad durante la Segunda Guerra Mundial. Con ocasión de un nuevo «Homenaje a Picasso» en la revista *Documents*, en 1930, Leiris sitúa inmediatamente al artista en la categoría de «genio» —un calificativo del que nunca se desdecirá y que declinará hasta el infinito hasta encontrar la fórmula de «genio sin pedestal»—[24] aunque nunca llegue a definirlo, «es propio del genio atajar cualquier tipo de comentario».[25]

* * *

Entre quienes manifiestan ahora a Picasso reiteradas

muestras de consideración y reconocimiento figuran, por primera vez, artistas catalanes —reavivándose así el vínculo con Barcelona—. Joan Miró, que desde su instalación en París en 1919, frecuenta los mismos círculos artísticos que Leiris, se suma al homenaje surrealista posterior al escándalo de *Mercurio*. Pero lo hace a su manera, en solitario y como para desmarcarse del grupo: «Mi querido Picasso: he leído con suma alegría [...] el homenaje que unos jóvenes [...] le han tributado. También me sumo a ellos con toda la alegría de mi corazón. ¡La noche de *Mercure* fue una bonita despedida de París! [...] Cobardía inmensa – críticos tontos – pintores castrados (medio eunucos, medio bebés). – ¡Niños que temen hacerse un rasguño! – ¡Hay que saber encajar un directo de un peso pesado, qué demonios! – ¡Me llegan pestilencias en forma de periódicos de París y de otras partes que infectan la bóveda de mi casa de cielo azul! [...] Ya sabe usted que admiro al artista y aprecio al hombre».[26]

Miró establece con Picasso una auténtica complicidad de expatriados, repleta de respeto y de fervor. «Amigo y maestro: he pasado unos días en Barcelona. Efecto absolutamente devastador, después de haber vivido en París —le escribe el 27 de junio de 1920—. En Barcelona los intelectuales viven con cincuenta años de retraso y los artistas me han parecido unos *amateurs*. ¡Demasiadas pretensiones y muy poco temperamento! [...] Uno siente que los desdichados que viven aquí sufren una auténtica letargia.» En sus ocasionales periodos de duda profesional, Miró le atribuye a su «amigo y maestro» una función de guía espiritual en unas cartas que pueden llegar a ser desesperadas y enternecedoras por su sinceridad. «Me ha hecho mucho bien verlo esta mañana. Antes de visitarlo estaba sumido en unos pensamientos oscuros que usted ha ahuyentado. Me ha hablado muy sinceramente. Me da completamente igual equivocarme. Prefiero caminar toda la vida entre tinieblas con tal que al fin de mi existencia descubra alguna chispa, algún rayo de *sol puro*, en lugar de avanzar como todos los jóvenes, con una *iluminación*

artificial de arcos voltaicos. Siento de nuevo el imperativo deseo de trabajar. Gracias. Sinceramente, Miró.»[27]

Miró llega a convertirse en el mensajero entre Picasso y su familia, hasta el punto de visitar a doña María, y le escribe (esta vez en francés): «Durante mi estancia en Barcelona tuve el placer de visitar a su señora madre y transmitirle su encargo. Le comunico también mis intenciones de hacerla venir a París y mi ofrecimiento de acompañarla personalmente en mi próximo viaje [...]. El *Arlequín* que ha regalado usted a Barcelona todavía no ha sido colgado en el museo. Me he informado sobre este asunto [...] no es culpa de nadie».[28] Volvamos por un momento al papel de María Picasso y López, que desempeña con mucho gusto un papel central en la compleja red de transacciones de su hijo, aunque a veces se rebele contra el estatus al que está condenada. Ausencia y silencio, estas son las modalidades que le impone el artista, mientras que ella, por su parte, y sin desviarse lo más mínimo, sigue sus logros, carta tras carta, día tras día, de 1900 a 1939.

Podemos juzgarlo perfectamente a partir del texto siguiente. «Querido Pablo [...]. Te escribo hoy otra vez porque tus amigos recurren a mí como intermediaria cuando te necesitan para algo. No me gusta molestarte y sin embargo lo hago, porque no me queda otra elección. Lo que me gustaría ahora es que me explicaras una cosa: ya sé que te molestaré, pero te lo diré igualmente: en lo que me concierne, y a pesar de tu afecto, tu bondad y todas tus cualidades, no me escribes. En lo que concierne a los demás, no entiendo que les hagas tantos favores sin que esto parezca molestarte; pero te aconsejo abrir bien los ojos: ya sabes que quien está en la necesidad busca cualquier apoyo, pero que más tarde venderá a todos sus "amigos", tú incluido. Hacer el bien con los demás es una gran satisfacción, ¿no es cierto?, y así todo el mundo está en paz, ¡así es la vida!»[29] En este mecanismo un tanto perverso, los «amigos» de Picasso son el único recurso que tiene para acceder a su hijo, y para esta madre cuya frustración y

orgullo no se aplacan con el paso de los años, esta sinecura solo podría convertirse, a fin de cuentas, en algo satisfactorio, incluso si para tranquilizarse debe refugiarse en la moral cristiana.

Con otro catalán, Salvador Dalí, se establece una relación de una gran complejidad, entre la fascinación absoluta y la irreverencia brutal. «Admiración ambigua»,[30] «lealtad fingida o calculada»,[31] «engreimiento y solicitud febril»,[32] comenta Laurence Madeline, editora de la correspondencia entre los dos artistas. En abril de 1926, Dalí conoce a quien testimonia su «admiración incondicional». «Cuando llegué a casa de Picasso en la Rue La Boétie —escribirá en su autobiografía—, me sentía tan emocionado y con tanto respeto como si tuviera una audiencia con el papa en persona. "Vengo a su casa antes de visitar el Louvre", le dije. "No se equivoca", me respondió.»[33] Vemos instalarse ya la distancia irónica que impone el joven virtuoso, ambicioso y provocador con respecto a Picasso. «A Picasso, muy devotamente, SDalí», dice su primer mensaje, antes de que comience a expedirle gran cantidad de postales representando corridas, abanicos, paisajes de la costa catalana, mujeres con mantilla y claveles rojos en el pelo. En esta primera cita, Dalí le muestra a Picasso, que se muestra complacido, su *Muchacha de Figueres*, una encajera de Vermeer trasplantada a una Cataluña moderna y ya industrializada.

Desde muy temprano, ya en su estancia estudiantil en Madrid (1922-1926), junto a sus condiscípulos Federico García Lorca y Luis Buñuel, Dalí se había comprometido en favor de la revolución comunista y había abrazado la fase cubista más avanzada. Aún no había cumplido veinte años cuando compuso el *Autorretrato con «L'Humanité»* y *Autorretrato cubista*, revelando un asombroso dominio de la técnica de los papeles encolados. Fue precisamente gracias a su lealtad al cubismo que fue considerado, en primer lugar, como un «ser sobrenatural»,[34] genial, provocador, idólatra de la modernidad. Con *Pierrot tocando la guitarra (Pintura cubista)* de 1925 o *Composición con tres personajes*

«Academia neocubista» (1926), Dalí exhibió los préstamos tomados de la nueva sintaxis picassiana descubierta en el taller de la Rue La Boétie antes de unirse a Miró para «asesinar la pintura» usando materiales extrapictóricos para explorar el subconsciente. Más adelante, Dalí navegó en una rivalidad permanente con Picasso, si bien su evolución (ambigua) hacia el fascismo, su adhesión (no ambigua) al franquismo y su pasión (exhibida) por los dólares americanos alejaron de él a un Picasso republicano y, más tarde, comunista. «España siempre ha tenido el honor de ofrecer al mundo los más altos y violentos contrastes», escribió en 1957 en *Picasso y yo*. «En este siglo, se han encarnado en las personas de Picasso y de vuestro humilde servidor.»35 Y hacia 1960: «Picasso apareció en una época en que los académicos habían perdido contacto con la originalidad [...]. Picasso fue uno de ellos antes de convertirse en *Picasso*. Después, este genio destructor les dio a los académicos un puntapié en el trasero. Ha destruido la perspectiva. Se ha recreado en un enfrentamiento de colores no harmónicos [...]. Picasso ha tenido una influencia considerable en los demás pintores [...] Esto ha sido siempre así con [ellos]: Velásquez [sic], Goya, Picasso y Dalí. Poseemos un sentimiento de la vida específicamente español [...]. Estoy seguro de que Picasso no ha acabado de asombrar al mundo».36 Picasso permanecerá en silencio antes todas estas indirectas. Queriendo evitar cualquier contacto con la dictadura franquista, romperá sin rodeos con quien fue uno de sus protegidos en los años treinta.

* * *

Los efectos de esta *pasión Picasso* sobrepasan, sin embargo, el círculo de los artistas: gracias a su influencia, toda una vanguardia informada emprende a su vez esta evolución de la mirada hacia la obra del pintor. Uno de los primeros en ceder a la fuerza de convicción de André Breton es sin duda el coleccionista Jacques Doucet.37 En 1921 —Breton tiene entonces veinticuatro años— Doucet le ofrece convertirse

en su «consejero artístico y su bibliotecario»,[38] con el fin de cerrarle la puerta al siglo XIX y a sus «antiguallas» y orientarse hacia el siglo XX y su modernidad, incluso en sus aspectos más perturbadores. Aún no hacía un año que André Breton trabajaba junto a Doucet cuando intentó convencerlo de renunciar a adquirir algunas «piezas minúsculas» de Picasso y que se interesara por una obra más importante. «Ya sabe usted que lamento —le escribe—, sobre todo en vistas de su futura casa, que no haya adquirido alguna de las obras maestras de Picasso (quiero decir alguna pieza cuya importancia histórica resulte absolutamente innegable, como, por ejemplo, *Las señoritas de Aviñón*, que marcan el origen del cubismo y que sería una lástima ver marcharse al extranjero).»[39]

Dos años más tarde, Breton vuelve a la carga cuando describe su concepción de conjunto de la colección de Doucet. «Estoy convencido —afirma— que Picasso es inagotable y sin embargo me parece que hoy por hoy es la piedra de toque de una colección. Lo que en ella haya entrado de Picasso —insiste— es de lo que dependerá el carácter que tome a continuación, apasionante o no, rica o pobre.» Después, admitiendo que la elección de una obra es «extremadamente ardua», desvela una «única certeza»: adquirir *Las señoritas de Aviñón*, «porque es la manera de entrar de lleno en el laboratorio de Picasso y porque es el nudo de la obra, el centro de todos los conflictos que Picasso ha alumbrado y que [según él] se eternizarán»: «Esta es una obra que, a mi juicio, va más allá de la pintura, es el teatro de todo lo que ocurre desde hace cincuenta años, el muro ante el que pasaron Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire y todos los que todavía apreciamos. Si esto desaparece, se llevará la parte más importante de nuestro secreto».[40]

En el curso del mes de enero de 1924, finalmente, Jacques Doucet compra *Las señoritas de Aviñón* directamente a Picasso por 25.000 francos. El pintor encuentra la suma un tanto insuficiente, pero Breton interviene decisivamente. Doucet, le explica, ya ha

dispuesto en su testamento que toda su colección acabe en el Louvre. «Soy el único coleccionista —habría añadido Doucet— con la autoridad suficiente para obligar al Louvre a aceptar la pintura de vanguardia.»[41] Y Picasso, ante estas razones, acepta la oferta. El 16 de abril Doucet envía a recoger el cuadro. En la misma época, le escribe a André Suarès: «Los alemanes están comprando en masa todo lo que se puede comprar en Francia. He sido muy solicitado, pero me mantengo firme en mi posición. Es demasiado estúpido permitir que todo se vaya del país. Al contrario, había dos o tres cosas un poco escandalosas —demasiado avanzadas para ellos— […]. Las he comprado, y dentro de dos años se verá que he tenido razón. Un gran Picasso, *Las señoritas de Aviñón*, un gran Matisse, una pecera, y el boceto de *El circo* de Seurat. Con todo esto, estoy precavido y puedo esperar, no los tendrán en América».[42] Jacques Doucet era un personaje complejo, enigmático, posesivo, que protegía celosamente sus colecciones y se negaba a que salieran de Francia de manera definitiva. André Breton supo utilizar hábilmente este factor para empujar a Doucet a la compra. A finales de aquel año, Breton felicita una vez más al coleccionista por su gesto: «Picasso es el único genio auténtico de nuestra época, y un artista como nunca ha existido excepto, tal vez, en la Antigüedad».[43]

Sin embargo, apenas diez días después Breton aún debe vencer las últimas reticencias de Doucet: «Comprendo que le parezca deseable ver fijado por escrito el lugar que merece ocupar este cuadro en la historia artística moderna —le escribe—. Sin él, se lo he repetido muchas veces, me parece que es imposible representar hoy por hoy el estado de nuestra civilización sobre este ángulo particular […]. A pesar de que, de manera general, las investigaciones poéticas me parecen preeminentes a la hora de determinar las direcciones de una época, no puedo dejar de ver en *Las señoritas de Aviñón* el acontecimiento capital del comienzo del siglo XX. Es el cuadro que pasearíamos por las calles de nuestra capital como en otra época era la *Virgen* de Cimabue […]. Me parece imposible hablar de otra manera

que no sea mística. La cuestión de la belleza no se plantea sino después, y aun así conviene hacerlo de manera prudente […]. Para mí se trata de una imagen sagrada».[44] Fue pues, en estas condiciones, a sugerencia de su muy joven, muy impertinente y muy osado consejero, como Doucet adquirió el cuadro. Después hizo construir, con un cuidado extremo, su estudio —como un estuche muy puro y muy minimalista en el que integrar sus tesoros—. Y visitantes prestigiosos de Estados Unidos, de la India y del mundo entero solicitaron ser invitados a verlo. Sin embargo, como veremos más adelante, con la potencia de las fuerzas de rechazo contra la obra de Picasso en Francia, nada pudo impedir la partida de la obra clave del cubismo hacia Estados Unidos.

El fervor implacable de Breton por la obra y la persona del artista se mantendrá intacto hasta la Segunda Guerra Mundial. «Muy querido amigo: hace dos días que aplazo el momento de verlo, pienso en ello cada día y me digo: ¿podría ser que hubiese durante el día una hora en la que Picasso pudiera verme con un mínimo de placer?, ¿por qué resulta tan difícil fijar una cita?», le confiesa el 29 de septiembre de 1935. «Ya sabe cuánto lo admiro y cómo he soñado, desde que era joven, con ocupar un pequeño lugar en su vida. Llegar a ser algún día amigo suyo, esto es más o menos en lo que consistía mi esperanza durante la guerra […]. Estaba tan emocionado la mañana en que vino a verme.» El 11 de agosto de 1940, por fin, de paso por Poitiers, antes de tomar el camino de Marsella y luego de Nueva York, el poeta le envía al pintor un mensaje que no precisa de comentarios: «El último domingo pasé por Royan, y durante largo rato miré sus ventanas como si esperase ver a través de sus ojos […]. Hasta muy pronto, espero […]. Siempre con pasión, su amigo, André Breton».[45] Sin embargo, más adelante, Françoise Gilot contará cómo en 1947,[46] en Juan-les-Pins, al encontrarse por casualidad con el poeta a su regreso de Estados Unidos, Picasso se acercó a él afectuosamente, con la mano tendida, y descubrió, perplejo, que Breton le negaba el saludo. Para

el poeta surrealista, Picasso se había convertido, con su adhesión al Partido Comunista Francés, en el arquetipo del traidor.

* * *

El escándalo de *Mercurio* había puesto de relieve el clima de ajuste de cuentas, de sectarismo y de excomuniones tan característico de la época —Breton atacando a Satie, Germain atacando a Tzara, los amigos de Breton atacando a Picasso, Breton instando a sus amigos a elogiar a Picasso… —. La tensiones entre grupos subversivos (surrealistas y dadá, surrealistas y comunistas) no disminuirían hasta mediados de los años treinta, en el momento en que el país se dirigía hacia el Frente Popular. «¡Fin a la guerra de Marruecos!», lanzan los surrealistas durante la guerra del Rif, en un llamamiento conjunto con los comunistas contra la política colonialista de Francia. Dos años más tarde (en enero de 1927),47 Aragon, Breton, Éluard y Péret se adhieren colectivamente al Partido Comunista. En este periodo denominado «clase contra clase», los comunistas tratan con desconfianza a los intelectuales burgueses que se unen a ellos y no se privan de excluir a los «social-traidores». «¿Hacer que los obreros lean a Racine? ¿O a Virgilio?», escribe entonces el crítico Paul Nizan, atento a dar garantías al partido (al atacar *Monde*, la revista de Henri Barbusse) antes de convertirse en un miembro permanente. Y añade, en un pasaje sustancioso que recordaremos más adelante: «Cuando a un obrero le guste Picasso estará más eficazmente corrompido que si le gustara Gozzoli. Este peligro extendido en las páginas de *Monde* aún no está descrito».48

Pero Picasso permanece al margen, aunque Breton se esfuerce denodadamente para atraerlo a las polémicas surrealistas. Así, por ejemplo, intenta movilizarlo contra Paul Claudel, a continuación de un banquete que ha pasado a la posteridad en La Closerie des Lilas.49 En los archivos de Picasso he encontrado esta «Carta abierta al señor Paul Claudel, embajador de Francia en Japón», mediante la que

Breton solicita la firma de Picasso, pero en vano —una petición provocada por la entrevista de Claudel en *Comœdia* en la que ridiculizaba los «movimientos» contemporáneos: «Ni uno solo de ellos puede conducir a una auténtica renovación o creación —explica—. Ni el *dadaísmo* ni el *surrealismo*, que tienen un único sentido: *pederástico*. Más de uno se sorprende, no de que sea un buen católico, sino escritor, diplomático, embajador de Francia y poeta»—. La respuesta de Breton y su treintena de amigos es mordaz; nos permite, de pasada, calibrar la violencia de la vanguardia desencadenada contra el poeta católico sexagenario que encarna la tradición francesa más oficial: «Señor: nuestra actividad no tiene de pederástica más que la confusión que introduce en los espíritus de quienes no participan en ella […]. Deseamos con todas nuestras fuerzas que las revoluciones, las guerras y las insurrecciones coloniales aniquilen esta civilización occidental cuyas miserias defiende usted hasta en Oriente». A pesar de la insistencia de sus jóvenes amigos, Picasso no se mueve.

* * *

En los años treinta, a pesar de la creación (el 5 de enero de 1932) de la Asociación de escritores y artistas revolucionarios, que incluye a los comunistas y a sus simpatizantes (Éluard formará parte de ella junto a Breton, Crevel, Gide y Malraux), algunos surrealistas que coquetean con el anarquismo (como Aragon y Dalí) provocan a todos los grupos establecidos y se enfrentan con todos. Se enfrentan con la derecha el 3 de diciembre de 1930, cuando se proyecta *La edad de oro* (la película de Buñuel y Dalí) —una derecha que grita las consignas «¡Mueran los judíos!» y «¡Veremos si aún quedan católicos en Francia!», pronunciadas por los «comisarios» de la Liga de los Patriotas y los representantes de la Liga Antijudía y a los que se sucede el destrozo del Studio 28 en medio de una oleada de protestas contra la «inmoralidad de este espectáculo bolchevique» que atenta contra «la religión, la patria y la familia»—. Se enfrentan a la policía con la

publicación, en *Surréalisme au service de la révolution* (julio de 1931 de «Frente rojo», el poema de Aragon que provoca su inculpación [el 16 de enero de 1932] por «excitación de militares a la desobediencia y provocación de muerte con un objetivo de propaganda anarquista»). Se enfrentan también al Partido Comunista a causa del texto de Dalí «Ensoñación paranoica», publicado también en *Surréalisme au service de la révolution* (n.º 4) —un texto «particularmente fuerte», según algunos— que provoca que Aragon y otros tres militantes sean convocados a la sede del Partido (el 2 de febrero de 1932), donde se les ordena que «renuncien al surrealismo»,50 y una posterior denuncia pública, en las páginas de *L'Humanité* (el 9 de febrero de 1932), de «estos intelectuales pretenciosos que no mueven un dedo cuando la represión golpea a los obreros y que remueven cielo y tierra cuando roza su delicada persona».51

Nada les resulta sencillo a Breton y Éluard, que deben mantener un difícil equilibrio entre los excesos de los unos y las reacciones de los otros. «Aún no hemos terminado con todos los problemas que nos crea Aragon»,52 se queja Éluard (el 30 de enero), a pesar de que se ha comprometido a darle apoyo reuniendo, junto a Breton, una lista de firmas: «Nos alzamos contra cualquier tentativa de interpretación de un texto poético con fines judiciales». Dos días más tarde, vuelve a lamentarse: «Todo va mal para el surrealismo [...]. Hemos enviado 2.000 cartas para Aragon y hasta el momento solo tenemos 25 firmas [...]. ¿Cuándo saldremos de este embrollo en el que nos ha metido Aragon?».53 El 6 de febrero, aliviado, da cuenta a Gala de los avances de su campaña: «Tenemos 150 respuestas para Aragon [...] las firmas más célebres son Giraudoux, Reverdy, Paul Fort, Jules Romains, etc.». En estos días particularmente intensos para los surrealistas, la inculpación de Aragon por parte del juez de instrucción Benon hace resonar nuevamente el recuerdo de las leyes perversas de finales del siglo XIX y el miedo a la anarquía, una atmósfera que Picasso conoce muy bien.

Como de costumbre, Éluard y Breton le piden también a Picasso que brinde su apoyo a Aragon. El pintor duda: este «caso Aragon» le recuerda de manera inquietante sus años del Bateau-Lavoir —el encarcelamiento de Apollinaire a raíz del robo de las estatuillas ibéricas, en 1911, y el miedo que pasaron ambos ante la posibilidad de ser expulsados en tanto que extranjeros—. Pero los surrealistas no comprenden las vacilaciones de Picasso. Se les escapa la precariedad de su estatus administrativo. ¿Cómo podrían percatarse de la fragilidad de su mentor, de su principal baza? En una carta a Gala, Éluard se rebela contra él: «Picasso pide consultar con un abogado antes de firmar. Tiene miedo de que lo expulsen. ¿Qué te parece? Si no firma, lo denunciaremos, lo atacaremos con violencia».[54] Pero no pasó nada… Esta herida secreta, esta fragilidad que no confiesa a nadie, es exactamente la marca de su condición identitaria. Y poco importa cuál sea su peso simbólico o su riqueza financiera.

En la Francia de entreguerras —ese país victorioso pero herido, completamente desangrado y barrido por una ola de xenofobia que hace que se desconfíe y se sospeche de los «metecos empeñados en arruinar el gusto francés»—, Picasso sigue siendo frágil. Líder carismático para unos, para otros es un ciudadano extranjero, sobre todo desde que el 2 de abril de 1917 debe estar en posesión de un carnet de identidad de extranjero. Así se abrirá camino Picasso en este periodo, entre la adulación de Breton y Éluard, de Miró y Dalí, y el maltrato de un funcionario cualquiera de la Prefectura de Policía o el desprecio de la cultura oficial francesa. Más tarde, en los años cincuenta, cuando lo veamos reaccionar con entusiasmo a las peticiones de una firma de apoyo o de protesta, leeremos desde otra perspectiva su comportamiento durante estos años difíciles. Recordemos los ataques de un Maurice de Vlaminck, que desde 1924 lo ha tomado por blanco principal: «Picasso es el tramposo por excelencia, el plagiario nato […]. Si estuviera en España y hubiese continuado en enviar a París una tela cubista de vez en

cuando, diríamos: “Es maravilloso, ¡qué genio!”. Pero en lugar de eso ha pensado: “Francia ha salido victoriosa, ¡hagamos Ingres!”. Por eso ya no nos lo tomamos en serio».[55] Picasso se ha convertido, para un sector de la sociedad francesa, en el arquetipo de la amenaza, porque representa, cada vez más, todo aquello que los patriotas detestan: es rico, célebre, indescifrable, incontrolable, cosmopolita.

En los años treinta, en pleno ascenso de los fascismos, la oposición paradigmática entre «nacional» y «cosmopolita» será moneda común en la respuesta de los surrealistas a los ataques que reciben. A partir de 1931, el sello estampado sobre su carnet de identidad de extranjero estigmatiza a Picasso como «ESPAÑOL». «En los años veinte y siguientes, el carnet se impone como una herramienta esencial de las políticas migratorias —afirma la historiadora Marianne Amar—. Entre 1924 y 1933, las leyes cambian casi cada año […]. Sin embargo, todo está orientado a reforzar la regulación administrativa […]. El carnet viene a trazar una frontera en el seno mismo de la población extranjera, separando a quienes están en una situación “regular” y los demás: clandestinos, simpapeles, irregulares, ilegales.»[56] El 24 de abril de 1934, el panfleto titulado «El planeta sin visa» (firmado por gran número de camaradas «extranjeros»), a resultas de la expulsión de Trotski, marca para los surrealistas «el punto de partida de medidas represivas contra los inmigrantes comunistas y prepara la ilegalización de las organizaciones revolucionarias». En enero de 1939, otro panfleto titulado «¡Sin patria!», publicado por la FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente), insiste en el hecho de que «en París viven artistas venidos de todos los países», y que la ciudad es un «laboratorio de ideas verdaderamente internacional. El arte no tiene más patria que los trabajadores. Preconizar hoy un retorno al arte “francés”, como hacen […] los fascistas, es oponerse al mantenimiento de este estrecho vínculo necesario para el arte, contribuir a la división y la incomprensión entre los

pueblos, obrar premeditadamente en favor de la regresión histórica».

A pesar de los homenajes y las celebraciones, a pesar de las alabanzas en aumento y la sucesión de exposiciones (galería Paul Rosenberg, galería Pierre Colle, galería Percier, abierta por André Level en 1924, galería Gradiva), la progresión de la xenofobia cotidiana resultará imparable. Nada vendrá tampoco a corregir el silencio ensordecedor de los estamentos oficiales franceses ni a enmendar la notoria ausencia de sus obras en las instituciones francesas, que siguen ignorándolo. La situación, en 1939, era muy simple: el museo del Jeu de Paume había adquirido *Gustave Coquiot* (1901) a la viuda de este; el museo de Grenoble poseía *La lectora* (1920), una donación de Picasso. Y eso era todo. Y el rechazo de *Las señoritas de Aviñón* por parte del Louvre, en 1929, ofrecido por Jacques Doucet a la más prestigiosa de las instituciones artísticas francesas, sonó como una campana tocando a muerto.

CAPÍTULO 36

Escultor, Minotauro, artista consagrado (en torno al dominio autónomo de Boisgeloup)

> Es una pintura que solo se sostiene porque es Picasso, pero de una manera maravillosa. Hemos visto en su casa dos cuadros que acababa de pintar […]. No es cubista ni naturalista […] es de un erotismo de gigante. Hemos salido de allí abrumados.[1]
>
> DANIEL-HENRY KAHNWEILER a MICHEL LEIRIS

La galería Gagosian de Nueva York presentó, en abril de 2011, la exposición «Picasso and Marie-Thérèse: l'amour fou». Allí conocí de verdad a Marie-Thérèse Walter, una de las figuras más misteriosas de la órbita de Picasso,[2] a través de las magníficas ochenta obras que se exponían, más de la mitad rigurosamente inéditas. A lo largo de las seis inmensas salas de la galería de Chelsea el público neoyorkino descubrió la irrupción fulgurante de esta muchacha de diecisiete años en la vida del artista, gracias a un encuentro fortuito ante las Galeries Lafayette. «Tiene usted un rostro interesante, vamos a hacer grandes cosas juntos, ¿quiere posar para mí?»,[3] le preguntó el pintor. En 1927, este episodio abre otra puerta, una más, en ese mundo ya de por sí tan complejo y, como dice de manera muy bella Brassaï, «todo comienza a ondular»: la llegada de Marie-Thérèse Walter inaugura un momento creativo inédito.[4] Picasso renueva su abanico de herramientas y

encuentra una solución de orden geográfico para seguir trazando su ruta en los turbios años treinta: en junio de 1930 adquiere una propiedad en Normandía, la finca de Boisgeloup, «una casa de campo del siglo XVIII entre cuyas dependencias hay un taller de escultura» (un género abandonado por Picasso desde 1912), y en la que trabajará con un vigor dinámico hasta ahora desconocido. Estos «años Marie-Thérèse» en Boisgeloup verán el nacimiento de dibujos clásicos a la manera de Ingres, esculturas sensuales poderosas (en yeso, bronce, bajo-relieve, madera tallada al estilo de los etruscos), cuadros, grabados, pasteles, fotografías, *collages* y retratos se suceden a un ritmo increíble. Picasso no cesa de girar en torno a su modelo, embelleciéndola, transformándola, deformándola, anexándola, como una fiera en torno a su presa.

* * *

La adquisición de Boisgeloup —fortaleza transformada en castillo en el siglo XVII y reconstruida a finales del XVIII tras sufrir un incendio, con una capilla dedicada a la Virgen María y un «granero imposible de caldear abierto a los cuatro vientos»—[5] es una etapa crucial en la trayectoria de Picasso: es su primera propiedad en suelo francés. Es a la vez un catalizador y un acelerador de la creación picassiana —esculturas de talla XXL con Marie-Thérèse Walter como modelo, trabajo de grabado con Paul Fort, trabajo en hierro con Julio González, retorno a los materiales de desecho (pelotas de tenis, rejilla de gallinero, trozos de conejera)—. «Gracias a Boisgeloup, a tres horas de coche, Picasso se encuentra lejos del frenesí y del ruido de la capital —explica su nieto, Bernard Ruiz-Picasso—. Le proporcionan imágenes procedentes del mundo entero. Zervos, Tériade, sus amigos españoles y muchos otros le envían libros en abundancia, como, por ejemplo, sobre los descubrimientos de las esculturas íberas […] y Picasso vive rodeado de libros, de revistas, de periódicos, de objetos diversos […] que no siempre tenía tiempo de leer o de mirar, pero que estaban allí, como un universo de formas.»[6]

Muchos son los que, como Roland Penrose, describen «el perro san bernardo al que quería mucho» y todo aquello que está allí para «satisfacer el gusto de Picasso por lo monumental [...] las paredes grises, la hermosa albañilería [...] las cosas de las que se rodeaba [...] el cráneo de un hipopótamo colocado en la entrada, y un bello ejemplo de escultura baga de la Guinea francesa, de proporciones majestuosas. Esta escultura, de nariz exageradamente aguileña y una cabeza prácticamente separada del cuerpo, encontraba un eco en las monumentales cabezas de yeso que se encontraban al otro lado del patio».7 Boisgeloup se convierte en un espacio protegido al servicio de su trabajo (con sus leyes y sus ritmos), que le permite escapar del control cotidiano de su mujer y lo aleja de su marchante Paul Rosenberg: es su primera conquista territorial. Un lugar en el que reúne todos los atributos de una suerte de principado —coche de lujo, chófer, perro de raza...—, y que prefigura las conquistas territoriales que vendrán, con las que consagrará su victoria contra la estigmatización. «Creo que Boisgeloup ilustra perfectamente la paradoja Picasso, esta contradicción que existe entre la imagen mediática y Picasso el hombre —añade su nieto—. Por una parte, ha adquirido un estatus de estrella y por otra, en realidad, ha viajado bastante poco y pasa la mayor parte de su tiempo trabajando en su casa.»8

* * *

En 2017 me sorprendió mucho —como al resto del público parisino— el planteamiento cronológico de «Picasso 1932. Año erótico», que presentaba un recorrido de la vida de artista en aquel año, día tras día, a través de obras, documentos, archivos y fotos. Descubrimos la extraordinaria prolijidad de aquel periodo y los diferentes estratos estéticos de las obras elaboradas en aquel momento —como la extraña *Crucifixión*, que presenta temas que volverán en el *Guernica*, cinco años más tarde—. El público se interesó por la panoplia de situaciones paradójicas en las que se encontraba entonces Picasso, escindido entre el

erotismo desencadenado por Marie-Thérèse Walter —el 80 por ciento de la producción de aquel año está dedicado a ella: ciento once cuadros— y el mantenimiento de la tradición católica, con la comunión de su hijo Paulo, celebrada en presencia de su madre, venida expresamente de Barcelona para la ocasión. El público pudo calibrar también la omnipotencia de su obra, y la importancia que tenían los amigos que lo rodeaban, quienes de una manera u otra se ocupaban de su difusión (Éluard, Zervos, Tériade, Rosenberg, Kahnweiler, Brassaï, Leiris, de viaje a África) y daban los últimos toques a la publicación del primer volumen del catálogo razonado de su obra. El público se entretuvo entre lo más prosaico (facturas de la carnicería, de hoteles, prospectos de coches de gran lujo como el Hispano-Suiza que acabará comprándose) y lo más glorioso o lo más simbólico, como el orgullo del artista por entrar aquel año, a los cincuenta y uno, en el *Diccionario Larousse*, o por colgar él mismo —toda una novedad— los doscientos treinta cuadros de su primera retrospectiva en las galerías Georges Petit.

Esta «primera retrospectiva de un artista con apariencia de superproducción contemporánea», esta «proeza debida a la imaginación creativa de un único hombre»[9] fue un acontecimiento mundano que atrajo a coleccionistas del mundo entero, con Picasso en el papel de comisario exclusivo del conjunto de su obra. La organización corría a cargo de un consorcio de marchantes de estas lujosas galerías situadas tras la iglesia de la Madeleine. Solo había pasado un año de la gran retrospectiva dedicada a Matisse. Gracias a su rápida emergencia en Estados Unidos —entre 1921 y 1929 la cotización de sus cuadros se multiplicó por cuatro, mientras que la de las obras de Matisse se estancó—,[10] Picasso pudo calibrar con precisión la distancia que había conseguido poner con su rival. El fasto y la opulencia de las galerías Georges Petit, de hecho, le debían mucho a los capitales americanos, proporcionados en parte por quien se había convertido, desde 1928, en uno de los primeros

coleccionistas de Picasso en Estados Unidos: Chester Dale. En febrero de 1931 había conseguido arrebatarle a un marchante alemán, en condiciones rocambolescas[11] y por una suma bastante baja, un lienzo legendario, *Los saltimbanquis*, rebautizado como *Familia de saltimbanquis* (comprado en su día por André Level en el Bateau Lavoir para La Peau de l'Ours) y que desde ese momento enarbolaba como un trofeo. Desde hacía tres años, este agresivo hombre de negocios y coleccionista había conseguido introducirse en el mundo de los marchantes franceses —como Étienne Bignou y Josse Bernheim— ayudándolos a financiar las galerías Georges Petit.[12]

En 1932, Picasso se pone al frente de esta gran retrospectiva. Por el número de obras que la integran, supera de un tercio a la de Matisse, y mientras que en su caso habían sido los marchantes quienes habían organizado la disposición de los cuadros, Picasso decide en solitario cómo van a ser colgadas, lo mismo que ha hecho para la selección de obra (de 1901 hasta los últimos meses del año 1932). Un crítico que intentó visitar la galería antes de la apertura cuenta una escena sorprendente: «Apenas había entrado me tropecé con Picasso, que estaba haciendo colgar y descolgar sus cuadros a un equipo de hombres extenuados que desde hacía una semana intentaban equilibrar las obras según sus deseos».[13] Picasso se esmeró por presentar su obra como un todo orgánico, con una presentación temática y no cronológica; así, las formas biomórficas de los años veinte se juntaban con *Chica con cesta de flores* del periodo rosa o *Madre e hijo* del periodo neoclásico; así, el *Arlequín* cubista de 1915 dialogaba con el *Chico guiando un caballo* del periodo rosa; así, *Los adolescentes* de Gósol estaban colgados junto a *El beso* (del «periodo Marie-Thérèse»). De este modo, como un maestro absoluto, Picasso retomaba las riendas de su obra, atenuando amputaciones aleatorias, divisiones arbitrarias y confusiones inútiles para afirmar, como un mazazo, la coherencia y la potencia inalterable de su genio en funcionamiento. Si en la exposición de París de 2017 «1932. Año erótico» la reconstitución de esta

retrospectiva resultaba impresionante, si todo el mundo pudo calibrar la verdadera medida de un Picasso en un momento de gloria, aun así faltaba un elemento. Tan solo uno, pero era un elemento mayor: la representación de Picasso de los años treinta que se hacía la Policía francesa: una complicación suplementaria, una anomalía, un escándalo, pero una clave de lectura indispensable en esta situación ya suficientemente confusa.

La prensa se hace eco inmediato de la gloria de Picasso a lo largo del mes de julio de 1932, lo que lleva a los estamentos oficiales franceses a interesarse nuevamente por el artista —exactamente, recordemos, como en junio de 1901 a raíz de su exposición en la galería de Vollard—. Esta correspondencia, conservada en los Archivos nacionales, emana de los gabinetes del presidente del Consejo y del ministro de Asuntos Exteriores. «Mi Departamento estaría interesado en conocer las informaciones que pudieran disponer sobre la nacionalidad del artista pintor Pablo Picasso, domiciliado en la Rue La Boétie n.º 28», escribe el subdirector del Ministerio de Asuntos Exteriores al prefecto de Policía de París (sección de extranjeros), exigiendo una investigación del ministro de Interior. «Le ruego tenga la amabilidad de proporcionarme estas informaciones lo más pronto posible», insiste. El 12 de julio, el director de la Seguridad Nacional responde al ministro de Interior con una serie de informaciones sin relevancia sobre el estado civil del artista, a las que añade una serie de comentarios provocados por su estatuto de extranjero, mostrando así, como en 1901, la marca del veneno xenófobo frecuente en la administración francesa de los años treinta: «Picasso está considerado poseedor de una gran fortuna. Paga 70.000 francos de alquiler por su piso de París y emplea a cuatro criados. Ha adquirido recientemente una vasta propiedad en Gisers [sic] (Eure). Español de nacimiento, no consta que el señor Picasso haya adquirido otra nacionalidad. En efecto, las investigaciones emprendidas tanto en el Ministerio de Justicia (sección de naturalizaciones) como en otros servicios oficiales no han permitido establecer que se

haya producido ningún cambio de nacionalidad».[14] Unas informaciones que subrayan nuevamente, y de manera patente, los estereotipos —sospechas, celos, estigmatización arbitraria— que se proyectan sobre la identidad del «otro» en una Francia en la que pronto tendrán lugar los desfiles fascistas de febrero de 1934. Más tarde, un nuevo expediente reclamará otra investigación. Al retrasarse esta, el director de los servicios de inteligencia se impacienta y el 25 de noviembre de 1932 subraya con un lápiz rojo sus peticiones reiteradas: «Responder urgentemente a Asuntos Exteriores». El 13 de enero de 1934 le llega la respuesta manuscrita de sus subordinados. Una semana más tarde, el informe completo ya está mecanografiado, y el prefecto de Policía de París decide suprimir dos elementos significativos del primer borrador: que Picasso es un pintor «conocido» y que «las informaciones reunidas sobre el interesado no son desfavorables».[15]

Desde 1918, Francia se reconoce consternada por «el estado de fatiga que ha dejado la guerra».[16] En los años veinte, para reemplazar a los hombres desaparecidos o mutilados (con un déficit de alrededor de tres millones de trabajadores), el llamamiento a la mano de obra extranjera se convierte en una necesidad y en una urgencia. En efecto, de un millón y medio de personas (4 por ciento de la población del país) en 1921, la población de extranjeros alcanza en 1931 los tres millones (7 por ciento). En el curso de los años treinta, con la crisis económica, el lugar que ocupan los extranjeros es percibido por algunos como una auténtica amenaza y, como recuerda la historiadora Claire Zalc, «ante el espectro de un paro en aumento, los extranjeros se ven acusados de "robar el trabajo de los franceses"».[17] En 1931, una oleada de xenofobia barre el país[18] y en la prensa es frecuente que se publiciten sucesos que dan por sobreentendida la «criminalización de la población extranjera».[19] Tres años antes, Albert Sarraut, el ministro de Interior, había deplorado, durante una convención de policías, el impresionante número de extranjeros en la capital, toda vez que justificaba la

severidad de la Policía ante quienes «imponen sus costumbres, sus hábitos, sus defectos y sus vicios, provocando así una tarea cada vez más difícil para las fuerzas del orden».[20] Necesarios para el país pero perturbadores y criminales: así es como se percibe en la Francia de 1931 a los tres millones de trabajadores italianos, polacos o españoles. «Bienvenidos, o en todo caso no demasiado mal acogidos, en tiempos de prosperidad en los que el paro no era muy elevado —señala Eugen Weber —, en cuanto los empleos escaseaban se convertían en objeto de todos los resentimientos.»[21] Sí, pero esto no se aplica únicamente a la población obrera, podría objetarse. Porque el mundo del arte no es inmune a este fenómeno. Recordemos los textos del crítico Camille Mauclair, que se especializa en el acoso de «la estética artificial de la pintura moderna» y el «sovietismo pictórico de la escuela de París», de los «metecos empeñados en arruinar el gusto francés», los «importadores de obras expresionistas horrendas», los «judíos (Kisling, Chagall, Pascin, Soutine, Lipschitz…) y los mediojudíos (¡Picasso!)» [sic].[22] «No hay ninguna necesidad de ser xenófobo», explica en 1930 en «Los metecos contra el arte francés», para inquietarse «ante el número creciente de metecos que, exhibiendo un certificado de naturalización cuya tinta apenas ha tenido tiempo de secarse, se instalan en Francia para juzgar a nuestros artistas sin el mínimo sentido íntimo de nuestra raza».[23]

En dos ocasiones, durante el verano de 1924 y el de 1927, unas nuevas leyes[24] le habían recordado a Picasso lo que las leyes oficiales francesas designaban con una terrible noción —*su extranjería*—. Sin embargo, en aquellos años, ninguno de sus amigos, sus relaciones, incluso sus admiradores, fue consciente de ello. Tenemos que volver a los archivos del Pré-Saint-Gervais y abrir nuevamente el dosier rojo n.º 74.664: «Apellido: Ruiz Picasso, llamado Pablo Picasso» para tomar conciencia de la letanía de los trámites administrativos del artista en la Comisaría de Policía: el 10 de octubre de 1917 va para solicitar una ficha de Policía; el 1 de julio de 1918, para los preparativos de su

boda con Olga Jojlova; el 6 de septiembre de 1918, para la renovación de su carnet de identidad de extranjero; así como el 2 de diciembre de 1919, el 4 de julio de 1927, el 3 de julio de 1931, el 26 de junio de 1935, el 27 de noviembre de 1937 y el 30 de noviembre de 1939. A tantas fechas consignadas, otras tantas huellas digitales vueltas a tomar, otras tantas fotos carnet en las que parece un expresidiario —unas visitas a las que parece someterse con docilidad—. ¿Cómo se acostumbra Picasso a estos encuentros con la Policía? Víctima de una estigmatización que no concuerda de ninguna manera con su reconocimiento internacional, se encuentra en una situación paradójica. En el mundo de las galerías y los críticos franceses es adulado, mientras que para las instituciones oficiales sigue siendo invisible, o como mucho considerado como un sospechoso por la administración (Gobierno, Policía, etc.). Gracias a su análisis político, y después a la construcción de un territorio autónomo en el que reina como un soberano, consigue dominar la situación e incluso darle la vuelta a su favor. El 2 de diciembre de 1919 estampa una signatura grandiosa «Pablo Ruiz Picasso», subrayada con un trazo enérgico, en el resguardo de su tarjeta. ¿No podemos interpretar la elegancia de esta firma como la medida de un sentimiento de humillación? ¿No es el desafío más solemne de quien rechaza su victimización? ¿Qué debió sentir el artista todopoderoso cuando, el 3 de abril de 1931, vio al comisario de Policía estampar por primera vez sobre un nuevo resguardo las siete letras mayúscula de la palabra «ESPAÑOL»?

Debemos dedicar aquí una mención particular a Célestin Hennion, nombrado prefecto de Policía de París el 31 de marzo de 1913 y calificado como «apóstol de la modernidad» —al mismo tiempo que Picasso crea sus papeles encolados, dicho sea de pasada—. A partir del 2 de junio de ese mismo año, Hennion anuncia su voluntad de reorganizar, según sus propios términos, una «casa sobrecargada por su constitución un tanto envejecida y por unas reglas que no pueden modificarse con la rapidez que

sería deseable»[25] —antes de crear una sección, única en el mundo, destinada al seguimiento de los extranjeros—. El decreto que imponía la obligatoriedad de llevar el carnet de identidad de extranjero fue aprobado durante la Primera Guerra Mundial (2 de abril de 1917), pero este servicio parisino funcionó de manera poco operativa a causa de la escasez de efectivos humanos, hasta que el diputado nacionalista Émile Massard (vicepresidente del consejo municipal de París y, sobre todo, ponente del presupuesto de la Prefectura de Policía) impuso el incremento de los medios financieros, humanos y técnicos de la Prefectura. En este periodo particularmente próspero se crea la mítica sala n.º 205, en el segundo piso de la escalera F, en el cuartel general de la Prefectura, situada en el número 9 del Boulevard du Palais, en la Île de la Cité. Esta sala impresionante estaba recubierta, de arriba abajo, por estanterías de madera oscura, construidas a tal efecto, que contenían unos dosieres repletos de detalles: un colosal banco de datos cruzados que, sin embargo, carentes de la tecnología adecuada para tratarlos, se revelaba, a fin de cuentas, como una ridícula acumulación de informaciones a menudo desactualizadas. En estas estanterías impecablemente aprovisionadas fueron reunidos todos los documentos que, en los años veinte, treinta y cuarenta, habían nutrido el dosier policial de Picasso.

En 1923, la de inmigración estaba considerada por Robert Leullier, el prefecto de la época, como la más importante de sus secciones. En 1925, Alfred Morain, su sucesor, quiso asociarla a la sección de su rama política (los famosos servicios de inteligencia) para poder controlar la amenaza política que representaban entonces los inmigrantes que engrosaban las filas del Partido Comunista, en plena etapa de bolchevización.[26] Siguiendo esta línea, sus sucesores, Jean Chiappe (mayo de 1927) y Roger Langeron (marzo de 1934), se afanarán en consagrar la mayor parte de los recursos de «la casa» a la vigilancia de los extranjeros residentes en la capital, haciendo progresar de manera exponencial el presupuesto que les estaba

destinado (de 2,5 millones de francos en 1922 hasta los 8 millones en 1939).[27] Esta extrema sofisticación en la vigilancia de los extranjeros era contemplada con admiración en el mundo entero, como si se tratara de un auténtico «laboratorio de modernidad policial».[28] Para Picasso, esta modernidad policial significará que además de la imposición del tampón «ESPAÑOL» en su carnet de identidad (1931), figuren también sus huellas digitales (decreto Daladier del 2 de mayo de 1938).

Durante este periodo la figura de André Level vuelve a resultar crucial. El veneno xenófobo que se manifestará abiertamente unos años más tarde recorre de manera subterránea su correspondencia con Picasso. El propio Level, de manera previsora, turba las vacaciones de verano de la familia Picasso en Juan-les-Pins en 1924 para anunciarle al artista la publicación de una nueva ley de alquileres, que permite a los inquilinos conservar su piso hasta el 1 de enero de 1926. Esta ley «no parece hacer distinciones relativas a los extranjeros», apunta el 3 de septiembre. «Pero obliga a todos los inquilinos a manifestar de modo oficial a los propietarios que aspiran a beneficiarse de la prórroga que les otorga la ley. Puesto que su contrato expira […] en octubre […] es indispensable que antes de finales de este mes de septiembre le exprese a su propietario su intención de quedarse […]. Si no va a volver antes de esta fecha, puede indicarme el nombre y la dirección de su propietario y su intención de beneficiarse de su derecho a conservar el piso hasta el 1 de enero […] y yo hablaré con mi abogado para determinar los pasos que seguir.»[29] Quince días más tarde, como un protector bienhechor pero de un tiempo a esta parte inquieto, Level vuelve a la carga. «He estudiado la nueva ley —afirma—. He descubierto al instante que el beneficio de la ley solo puede ser aplicado a los extranjeros *admitidos a domicilio*. La *admisión a domicilio* es una situación excepcional, que precede a la naturalización, y solo puede obtenerse por decreto. Estoy convencido de que usted no se encuentra en esta categoría, y por otra parte, para obtener la admisión a

domicilio habría que cumplir con ciertas formalidades y un decreto precisa de términos bastante largos.» Resulta evidente que Level ha tomado conciencia, de modo brutal, de la situación de Picasso en el país. Se muestra implicado, inquieto y tan entregado como siempre.

Una pequeña consulta léxica e histórica en los archivos del derecho francés nos ayuda a aclarar la situación: la *admisión a domicilio* (sinónimo de «fijación de domicilio») es «la autorización, concedida por el Gobierno a un extranjero, para establecer su domicilio en Francia y gozar de los derechos civiles». Desde el año XI, en aplicación del Código Napoleónico, artículo 13, decretado el 17 ventoso del año XI (8 de marzo de 1808), los trámites de admisión a domicilio, instruidos por el Ministerio de Justicia, garantizan «al extranjero que habrá recibido la autorización del gobernador para establecer su domicilio en Francia que gozará de todos los derechos civiles en tanto que mantendrá su residencia en el país». ¿Ha calculado Picasso el interés de este estatuto? Como residente en Francia desde hace más de veinte años, hubiese podido emprender muy fácilmente este procedimiento y le hubiese resultado muy conveniente solicitar esta «admisión a domicilio». Pero ¿es capaz, concentrado como está en su trabajo, de percibir las amenazas que se están incubando? De nuevo, cinco días más tardes, Level reitera su aviso: «Querido amigo: Por fin he podido ver a mi abogado [...]. Está de acuerdo conmigo en que le conviene ponerse de acuerdo con su propietario o su representante. Pero si este último se mostrara intransigente, mi abogado me confirma que, aunque sea usted extranjero, dispone de recursos legales y que no estará usted amenazado de dejar su casa a corto plazo. Sin embargo, le aconseja que se ponga usted en contacto con el administrador antes del 15 de octubre. Quedo, como siempre, a su disposición, pero no creo que su retorno se produzca más tarde que esta fecha».[30] ¿Debemos subrayar, una vez más, la miseria del estatuto de extranjero en la sociedad francesa de los años veinte y treinta? En 1927, para facilitar la integración de la mano de obra

recientemente inmigrada, se publica una ley que prevé un acceso más fácil a la nacionalidad francesa (reducción a tres años de la duración de residencia). De 1927 a 1938, el número de naturalizaciones se eleva a una media de 38.000 por año, hasta alcanzar las 81.000 en 1939. ¿Comprende Picasso entonces que le convendría hacer valer su estatuto de residente desde 1904 para solicitar una naturalización? Todavía no.

* * *

¿Cómo debemos analizar este «efecto Boisgeloup» en la dinámica topográfica de Picasso? Desde su llegada definitiva a París en 1904, ha luchado por exponer y vender; luego, a partir de 1906, por tomar el liderazgo de la vanguardia. Etapa tras etapa, en catorce años, la trayectoria parisina de sus anclajes se organiza según una impresionante modificación de su posición geográfica en la capital, siguiendo la curva de sus ingresos, que aumentan progresivamente. La lista habla por sí sola: 1904-1909, Rue Ravignan; 1909-1912, Boulevard de Clichy (aunque conserva un taller en la Rue Ravignan hasta 1912); 1912-1913, Boulevard Raspail; 1913-1916, Rue Victor-Schœlcher; 1916-1918: Rue Victor Hugo en Montrouge; a partir de 1918 (un piso, luego un taller): Rue La Boétie —en un recorrido sociológico de manual, pasando de los barrios obreros a los barrios acomodados—. A todos estos alquileres precedentes, hay que añadir, en junio de 1930, la adquisición de Boisgeloup. Etapa tras etapa, Picasso consigue escapar al «lugar asignado» y envilecedor de la «habitación amueblada» a la que podía acceder en 1904, y exhibe todos los signos de distinción de un personaje que ha «ascendido» en la sociedad francesa.

Sin embargo, es costumbre de comisarios de Policía y empleados de la Prefectura estigmatizar al extranjero identificándolo según su tipo de alojamiento, encerrándolo en el círculo vicioso de la asignación sistemática. Y el caso de Picasso no es una excepción a la regla. Más tarde, estos funcionarios de la policía perderán el norte: este

«extranjero» alquila dos pisos en la Rue La Boétie (en el barrio del palacio del Elíseo) por la astronómica suma de 7.000 francos al mes, así como un taller en la Rue des Grands-Augustins, cerca de la plaza de Saint-Michel (a partir de 1936), sin contar que, desde 1930, es propietario de una mansión del siglo XVII en Boisgeloup. Perplejos, cuando se trate de definir esta propiedad en los documentos oficiales, se enredarán todavía más y acumularán los tachones: ¿cómo describir Boisgeloup? ¿Se trata de un «castillo»? ¿Una «mansión»? ¿Una «propiedad»? Sus vacilaciones, sus comentarios irónicos sobre los bienes inmuebles y los alquileres del «extranjero» revelan que para ellos se trata de una anomalía. Pocas cosas han cambiado, en un siglo. «De cara a los recién llegados —señala la socióloga Claire Lévy-Vroelant—, la sospecha es la norma: las cartas y las circulares de los prefectos a los alcaldes y los comisarios no dejan de recordarles a estos últimos su deber de controlar los movimientos de los extranjeros; las habitaciones amuebladas están especialmente vigiladas, a menos esto recomiendan infatigablemente las circulares. Las guerras […], las crisis […] y los cambios de régimen […] reactivan brutalmente los comportamientos de hostilidad y de tentativa de control por parte de los poderes públicos.»[31]

* * *

Pero el estratega tiene otro as en la manga. Después del fenomenal incremento de la cotización del artista durante los años veinte (revelado por la correspondencia con Paul Rosenberg), es el momento de acceder a otra etapa. En 1926, Max Pellequer (junto a su hermano Raoul, sobrino político de André Level) se ha convertido, de manera gratuita, en el consejero financiero, jurídico y administrativo de Picasso (y lo será hasta su muerte). Si el pintor se ha convertido en un hombre rico, muy rico, también es gracias a Max Pellequer, que trabaja para él desde su despacho del Banco Nacional de Crédito. Los archivos del Museo Picasso desvelan un componente

desconocido de la infraestructura y la mecánica de la fábrica Picasso. «Querido señor Picasso: Disculpe que venga a perturbar su descanso y le obligue a abandonar por unos instantes el dominio de los sueños para hacerle escuchar la voz amiga del banquero —le declara con elegancia Max Pellequer en agosto de 1927—. Le confieso que me he preocupado, sin molestarle, por defender sus intereses como si fueran los míos, y puesto que debo ponerlo al corriente, le diré que compré a su nombre 50 acciones del Crédito General de Petróleos a 1.870-80 y las he revendido a 2.205, con un beneficio de más de 300 francos por título, lo que representa una quincena de miles de francos. Acabo de hacerle comprar, anteayer, 150 acciones de los Ferrocarriles Orientales a 1.400 francos, y hoy ya valen 1.500, es decir, un nuevo beneficio de 15.000 francos. Naturalmente, negociaré estos títulos cuando considere que el beneficio es suficiente; actuaré para usted como para mí. Aun así, me parecía que debía darle algunas explicaciones. Creo que aprobará usted lo que estoy haciendo. Sé por mi tío André que está usted instalado de manera principesca en Cannes, pero según dicen los periódicos la Costa Azul es una inmensa hoguera y espero que no haya tenido ningún problema. Me resultará muy agradable tener noticias suyas.»[32]

De hecho, es una suma equivalente a unos 28.000 euros actuales la que acaba de procurarle Pellequer al artista, en el espacio de unas pocas horas, gracias a unas inversiones prudentes que Picasso ni siquiera ha solicitado. «Desde la propiedad familiar de la Turena, donde paso unos días muy agradables, les envío a usted y a su señora mis mejores recuerdos, esperando verlos pronto en París, donde volveré el lunes»,[33] escribe nuevamente el «banquero amigo» al dorso de una postal que representa el castillo de Poulesse, del siglo XVIII, situado en Braye-sous-Faye (Indre-et-Loire), junto a una iglesia románica del siglo XII. Las finanzas de Picasso dan vértigo: «Querido amigo: en un pequeño puerto pesquero del Morbihan recibo un cheque de 120.000 francos que envío al banco para que lo ingresen

en su cuenta y se lo comuniquen» (6 de agosto de 1928); «Recibido cheque de 663.000 francos que remito hoy mismo a París» (11 de agosto de 1928); «Berr se ha ocupado del asunto de su permiso de residencia y aguarda que le envíe, en cuanto sea posible, dos pequeñas fotografías, una de usted y otra de su señora. Ya le explicaré en persona el resultado de sus gestiones. Su exposición en R es magnífica» (2 de julio de 1931); «No dude en comunicarme cualquier problema que pueda presentársele, ya sabe que comparto todos sus pesares, todos sus inconvenientes, y los comprendo» (7 de agosto de 1935); «Mi querido Picasso, le envío un talonario de cheques a nombre de Pablo Ruiz. Puede estar muy tranquilo, no daré su dirección a nadie, comprendo perfectamente su necesidad de tranquilidad. Como habíamos convenido, he visto a Vollard y le he pedido que transfiera la suma que le será debida según nuestros acuerdos, me ha dado su conformidad inmediatamente y he tomado todas las disposiciones necesarias. […] le pido que olvide todas sus preocupaciones y que piense alguna vez en su buen amigo Pellequer, que siente por usted un verdadero afecto» (6 de abril de 1936): «Antes de partir, me ocupé de su cuenta, puede estar tranquilo y firmar cheques, todos serán pagados» (sin fecha, postal enviada desde Haliguen); «Mi querido amigo: noticias de su madre, hoy he recibido la visita de “su amigo”, he hecho endosar el cheque, lo he firmado y he reintegrado el dinero, he hecho lo que tocaba» (19 de agosto de 1936); «He recibido sus informaciones, voy a rehacer el historial de su caso. Su auditor Tixier me ha prometido que almorzará con su amigo el inspector Rousselot y me comunicará enseguida el resultado de esta entrevista. Le adjunto cheques por valor de 40.100 francos» (19 de agosto de 1937). En pocos años, y a la vista de algunas de estas cartas, y sin haber podido verificar exhaustivamente las cuentas, constatamos que Pellequer ve pasar por las cuentas de Picasso la suma de 850.000 francos (más de 500.000 euros de hoy); una suma que, si invierte de nuevo, como es previsible, convertirá en millonario al

hombre del Bateau-Lavoir.

Con el sustancial aumento de sus ingresos desde mediados de los años veinte, y necesitado de una nueva solución espacial para su situación (personal, profesional y administrativa), Picasso solicita consejo a Max Pellequer. «París, 29 de octubre de 1929. Querido amigo: me es imposible ir a ver mañana la propiedad que le interesa —le responde el banquero—. Pero venga a verme el lunes para enviar el cheque al controlador de impuestos y firmar una carta.» ¿Comprarse un gran espacio de libertad no puede que significara para Picasso otra manera de responder a las amenazas que se ciernen sobre él? Es algo que solo podría decirnos él. De manera indirecta, algunas de sus obras dan cuenta de sus condiciones de vida, inicialmente precarias y más tarde definitivamente complejas. En el periodo inicial, hemos constatado la alegoría a la ceguera que aflora en algunos cuadros. Más tarde, lo hemos visto encarnarse en la figura de Arlequín (el genio versátil de la *Commedia dell'Arte*),[34] que reaparece esporádicamente con el mundo de los saltimbanquis y los gitanos vagabundos. En los años treinta lo hace en la figura del Minotauro, a menudo en interacción con Marie-Thérèse Walter. Respondiendo al encargo de Tériade para la portada del primer número de la revista *Minotaure*, dibuja, trabaja y retrabaja con lápiz, con carboncillo y en grabados, una figura amenazadora, bestial y salvaje a ojos humanos. Con la imagen definitiva que se publica en junio de 1933 crea un animal poderoso, velludo y deforme que exhibe brutalmente su puñal fálico en la mano derecha. La evolución de su doble en estos años es muy compleja. En la *Suite Vollard* (encargada en 1930), presentada a través de una «sucesión narrativa»,[35] se convierte en la «encarnación de una ambivalencia»,[36] una figura simultáneamente frágil y poderosa, deseosa y expirante que vuelve una y otra vez de manera suave, luego rabiosa, y cada vez más violenta. Picasso trabaja con la oposición de los binomios bestialidad/feminidad, brutalidad física/abandono de la durmiente, sexualidad exacerbada/vulnerabilidad. Así, *Minotauro herido VI* (29 de

mayo de 1933),[37] *Minotauro moribundo y joven piadosa* (30 de mayo de 1933), *Minotauro acariciando con el hocico la mano de una mujer dormida* (18 de junio de 1933),[38] *Minotauro violando a una mujer* (del mismo día), *Minotauro enamorado de una mujer centauro*.[39] Unas semanas más tarde reaparecen los enfrentamientos caballo/toro, hombre/mujer, e incluso la figura de la torera (en ocasiones encarnada por Marie-Thérèse) expirando a causa de una cornada en *Corrida: la muerte de torera* (6 de septiembre de 1933),[40] *Minotauro enamorado de una mujer centauro*, *Escena báquica con Minotauro* (18 de mayo 1933-fin de 1934).[41]

Retomará esta figura en diciembre de 1934 y enero de 1935 en la *Minotauromaquia*, su serie más conmovedora, que reúne a todos los personajes de sus relatos precedentes en *Minotauro ciego guiado por una niña con flores* (22 de julio de 1934),[42] *Minotauro ciego guiado por una niña, I* (22 de septiembre de 1934), *II* (23 de octubre de 1934) y *III* (4 de noviembre de 1934),[43] *Minotauro ciego guiado en la noche por una niña con una paloma* (3 de diciembre de 1934-1 de enero de 1935),[44] *La Minotauromaquia* (23 de marzo de 1935).[45] El motivo de la ceguera reaparece pues, en otro momento de crisis, con el destino de la figura mitológica ahora desamparada, dependiente, herida, agonizante, perdida o extraviada en manos de una niña. Con *Torera. El último beso* (12 de junio de 1934),[46] *Marie-Thérèse como mujer torera* (20 de junio de 1934),[47] *Torera V* (22 de junio de 1934),[48] *La Gran Corrida con mujer torera* (8 de septiembre de 1934),[49] Picasso emprende una danza hipnótica y desquiciada entre el deseo y la muerte, la pulsión destructora y predadora, el ensañamiento físico y la violencia desatada.[50] «El Minotauro de Picasso que celebra, ama y lucha es el propio Picasso —dirá Kahnweiler—. Es a sí mismo a quien quiere mostrar completamente desnudo, en una comunión que considera completa.»[51]

* * *

Picasso construye su constelación profesional al hilo de sus afinidades electivas, integrando en su círculo otras esferas

públicas de exiliados, organizando a su alrededor un ejército de admiradores, colegas, expertos y amigos que se convierten en motores activos de su obra, tanto en Francia como en el resto del mundo. Se entregan a él con diversas funciones asignadas, sin contar que, movidos por la admiración, algunos de ellos trabajan gratuitamente para él. Es como si a pesar de la fragilidad de su estatuto administrativo, Picasso ya funcionara como un auténtico Estado en el que cada uno de sus allegados estuviera al frente de uno o varios «ministerios». Además de sus marchantes históricos (Vollard, Kahnweiler), expone sus obras en París en la galería de los hermanos Rosenberg, con André Level (que abre en 1924 la galería Percier), Pierre Loeb (desde 1926), Pierre Colle, y posteriormente en las galerías Georges Petit. A este primer círculo profesional se suman muy pronto el historiador del arte recién llegado de Grecia Christian Zervos (en 1926) —un pionero que funda *Cahiers d'art*, primera revista de la época consagrada al arte contemporáneo—, que emprende inmediatamente la tarea de establecer el catálogo razonado de la obra de Picasso; el fotógrafo recién llegado de Hungría Brassaï (en 1932) —su acceso al domicilio de la Rue La Boétie («Me esperaba encontrar un taller de artista y era un piso convertido en una leonera»)[52] y al taller de la Rue des Grands-Augustins le permitirá capturar la intimidad de Picasso y la separación que se da entonces entre sus mundos—; el crítico y editor, también llegado de Grecia, Tériade (1933) —que se convierte en director artístico de *Minotaure* y *Verve*, dos revistas esenciales en la difusión de la obra picassiana—; el amigo de adolescencia catalán Jaume Sabartés (en 1935) —que responde a su llamada de socorro y lo salva de su crisis de 1935 al convertirse en compañero de piso en 1935 y después en secretario personal—; Marie Cuttoli (en 1936) —que organiza, a partir de cartones de sus obras una empresa de tapicería en Argelia (asociada con los Gobelinos) y produce obras magníficas destinadas a la exportación a Estados Unidos—; sin contar con los hermanos Pellequer, admiradores incondicionales,

coleccionistas, amigos, consejeros financieros, jurídicos ¡y mucho más! Es sobre todo de Estados Unidos de donde llegan las buenas noticias, primero a raíz de la exposición en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut (1934), y después con la exposición en la galería Paul Rosenberg de Nueva York. «Ayer visitaron la exposición 304 personas, aunque fuera el día de San Patricio —le comunica exultante el marchante—, y 220 hacían cola en la calle.»[53]

Periodo bisagra en la trayectoria de Picasso, con la organización del artista de un espectacular sistema de relevos —que irá ramificando de manera muy sofisticada hasta su muerte—, el periodo de entreguerras desvela los impresionantes recursos humanos que capitaliza en torno suyo gratificando a unos y otros con la firma al pie de un dibujo, con un retrato, un grabado, un lienzo. Se trata de una instrumentalización, desde luego, pero al servicio del genio que organiza las fuerzas humanas con talento y construye un magnífico entorno para su obra en su dominio autónomo de Boisgeloup, tratando de evitar, bien que mal, los azares de los peligros políticos que avanzan ineluctablemente.

CAPÍTULO 37

Poeta y pintor político (del lado de los republicanos españoles)

> En el panel en el que estoy trabajando y que llamaré Guernica […] expreso claramente mi horror por la casta militar que ha hundido a España en un océano de dolor y muerte.[1]
>
> PABLO PICASSO

> Es muy importante que Guernica se parezca a una fotografía: se trata de una obra decididamente moderna.[2]
>
> DORA MAAR

Zúrich, 9 de septiembre de 1932. Pañuelo blanco sobre traje gris, corbata oscura sobre camisa blanca, borsalino ligeramente ladeado hacia la derecha, boquilla delicadamente sostenida entre el índice y el medio… ¿Qué revela esta pose de dandi, exultante ante el lago de Zúrich? Hemos dejado a Picasso en París, encargándose personalmente de la colocación de treinta años de producción en las galerías Georges Petit para deslumbrar a sus coleccionistas llegados del mundo entero. Tres meses más tarde, la etapa de Zúrich en la Kunsthaus (su «primera exposición de museo») representa otro paso más en la conquista de la legitimidad internacional. Sin embargo, el París de aquellos años, a pesar de las apariencias, es una

ciudad en crisis. «Ya no vendíamos nada [...] nadie iba a las galerías»,[3] cuenta Kahnweiler para explicar aquellos «años de vacas flacas»: el *establishment* político, mal pertrechado para combatir la crisis económica, decreta devaluaciones sucesivas que llevan al franco a perder la mitad de su valor entre 1928 y 1938. Pero este es solo uno de los síntomas de la crisis profunda que golpea a toda Europa.

Y aquí tenemos al artista dandi y triunfador ante el lago de Zúrich, proclamando su rechazo a la política ante un periodista español: «Nunca haré arte con la idea preconcebida de servir al arte político, religioso o militar de cualquier país»,[4] declara entonces. Lo hemos visto, en 1933, produciendo esculturas de Marie-Thérèse cada vez más voluminosas, cada vez más fálicas, y después, entre 1934 y 1935, acumulando las obsesiones de su Minotauro repugnante, bestial, violador, exhibiendo su puñal enhiesto, o bien enamorado, tierno, desamparado, ciego, guiado por la mano de una chiquilla —mientras que en Alemania, con la Noche de los Cuchillos Largos, el 30 de junio de 1934, Hitler prosigue su avance—. A partir de febrero de 1935, la organización afectiva que ha impuesto a su alrededor, con mentiras y misterios, toma un nuevo rumbo, en cuanto Marie-Thérèse Walter le comunica que está embarazada y que la situación se vuelve incontrolable. Con el anuncio de este nacimiento (su hija Maya nace el 5 de octubre de 1935), se derrumban los compartimentos que delimitan su vida de hombre casado con amante. Lo veremos alejarse del dibujo, de la pintura o la escultura, y desarrollar su gusto por las palabras, dirigir su energía hacia la escritura, la poesía. Picasso reorganiza sus mundos en el curso de un extraño «año sabático».[5] Desconcertado por los riesgos financieros que le acarrearía un divorcio legal, establece un inventario de sus obras y se plantea las diferentes opciones para salir de la trampa en la que ha caído; vive en el secreto —desapareciendo en ocasiones de París de manera repentina, como en la primavera de 1936—: «Picasso, abrumado por las preocupaciones, se ha marchado de

repente con destino desconocido —se inquieta Éluard—, y por no sé cuánto tiempo».[6]

Picasso encuentra un primer arreglo con Olga Jojlova: para evitar perder la mitad de su fortuna y la mitad de su obra le cede Boisgeloup. Desposeído de sus talleres de escultura y de grabado, el artista también se encuentra desposeído de la «solución geográfica» que le procura la autonomía de su dominio. Es el tercer punto muerto de su carrera —tras su incapacidad a unirse a la vanguardia en 1906 (resuelta por la estancia en Gósol) y el embargo de su obra a consecuencia del embargo de la galería Kahnweiler —. Pero esta vez se trata de un punto muerto de orden personal. Un segundo arreglo lo encuentra con su viejo amigo Sabartés, que acude a la llamada de auxilio de Picasso. «Amigo Sabartés, quieres venir mañana tú y tu mujer con nosotros al campo, así veréis las esculturas y pasaremos el día juntos. Ven a casa, Rue La Boétie (mañana domingo) a las 10 ¼ de mañana. […] Tu amigo, Picasso. Hoy sábado 4 de mayo XXXV»,[7] dice la primera tentativa de contactar con el amigo de infancia, crítico y escritor, que después de una vida en América Latina se encuentra de nuevo en Europa. Picasso lo convierte en su secretario personal, y en 1936 lo convence para que viva con él en la Rue La Boétie. Progresivamente, el «amigo Jaumet», el «Señor don Jaime Sabartés», «l’amic Jaumet», el «amigo Sabartés», el «querido amigo Sabartés» se ve integrado en la nebulosa Picasso. Una nota deslizada bajo la puerta el 9 de marzo de 1936 da perfecta cuenta de esta relación, hecha de complicidad y sumisión: «Sabartés, tú que conoces las horas una por una, dile a las 8 ½ que dé un salto en mi cama para que me despierte. Ahora son las dos de la madrugada del 7 de marzo del año XXXVI».[8]

A lo largo del verano de 1936, la situación de Picasso, enredado en sus múltiples aventuras personales, se complica todavía un poco más. Se establece un nuevo vínculo afectivo con Dora Maar, a quien conoce en un café de Saint-Germain-des-Prés (si fue en diciembre de 1935 o en enero de 1936 todavía es una pregunta abierta) a través

de Paul Éluard. Dora Maar es una colega artista, fotógrafa surrealista de renombre que ha trabajado con Man Ray, Max Ernst, Georges Bataille y Brassaï. Pierre Daix evoca una «perfecta comunión» cuando recuerda la fascinación de Picasso en el momento de aquella escena iniciática: Dora Maar en un café, una mujer emancipada, intensa, provocadora, perturbadora, que juega a clavar un gran cuchillo entre los dedos de sus manos enguantadas.[9] Picasso le pide los guantes, ella se los regala. Al recoger todas las informaciones posibles sobre Dora Maar, sobre su presencia cerca de Picasso durante la creación del *Guernica*, encuentro su retrato como mujer que llora en los retratos chirriantes de la Ocupación, encuentro el camino de La Barielle, luego el camino del Portail, para visitar su casa de Ménerbes,[10] en el Luberon, escucho a Hélène Klein evocar su voz al teléfono —cuando, recluida, rechazaba recibir visitas— y también al exiguo grupo de personas reunidas en torno a su féretro, el 27 de julio de 1997, en el cementerio de Clamart. Pero fue en el Pompidou, en una exposición que le fue consagrada por primera vez solo a ella, cuando descubrí verdaderamente su trabajo. Había una mujer en traje de noche, bailando, con los brazos en alto, la espalda desnuda, la cabeza reemplazada por una inmensa estrella, tan centelleante como su vestido.[11] Había un retrato infinitamente sensual de Leonor Fini, en un decorado barroco de terciopelo negro, con el escote abierto, las piernas separadas (una media desgarrada), sosteniendo entre los muslos un gatito de angora negro que se escapa.[12]

Después descubro las fotos de marzo de 1936 en Boisgeloup. En el objetivo de Picasso es una joven tranquila —aún no tiene treinta años—, intensa, de rasgos regulares y ojos claros, vestida con un confortable cárdigan, concentrada en la lectura de un periódico; impone una presencia vibrante, casi carismática, en la sombra de la tarde. Pero la descubro de manera muy diferente en las sesiones de retratos realizadas, en igualdad de condiciones, entre Picasso y ella. Son experimentaciones conjuntas que tienen su continuidad en el cuarto oscuro que ella tiene

instalado en la Rue d'Astorg y que suponen un juego de fotógrafo/modelo, de sujeto/objeto, colocándose alternativamente delante y detrás del objetivo, un juego al que ya ha jugado antes con Man Ray. Dora Maar[13] provoca a un Picasso que está pasando un periodo crítico (está en puertas de perder su casa de campo normanda) imponiéndole poses: sentado, acodado en el respaldo de una silla de época, o bien de pie, con el cuerpo inclinado contra una pared, aguantando el equilibrio únicamente con el hombro derecho. De repente me digo que en este juego Picasso pierde el control. Maar produce unos increíbles *Retratos de Picasso, invierno 35-36* en negativo, imponiendo su imagen invertida, garabateando su rostro con un halo de tinta negra para transformarlo en cíclope (robándole, por tanto, un ojo), jugando con él como lo hacía antes con sus maniquís. De este modo se nos aparece un Picasso convertido en objeto que ella transforma a voluntad mediante bellos efectos de sombras, de contrastes, de abstracciones, de negro y blanco.

A diferencia de Breton o de otros, no hay ninguna obsequiosidad en su actitud hacia Picasso, sino una justa entre iguales —Maar como hija subversiva de buena familia que conoce los códigos, consciente de su superioridad, y que se afirma con seguridad, aplomo, audacia y humor—. Algunos años antes, explica Pierre Daix, Brassaï había olvidado una placa fotográfica virgen en Boisgeloup y Picasso, siempre impaciente por explorar una nueva pista, no había podido resistirse «al deseo de atacar aquella capa lisa y uniforme como la superficie de un lago helado»…[14] ¡Tres años más tarde es Dora Maar quien inicia a Picasso en la técnica! El Picasso que veo aparecer ahora entre las manos de la fotógrafa, de ahora en adelante sujeto y guía, es un Picasso repentinamente desprovisto de su omnipotencia legendaria, progresivamente sometido y estimulado por esta activista política[15] que lo desafía, por esta fotógrafa técnicamente más experta que él, por esta surrealista respetada, cuya inicial «D» figura entre las iniciales de las siete mujeres surrealistas escogidas por

Breton para el nombre de su galería GRADIVA. Picasso, poco a poco y bien que mal, intenta a su vez aprisionar a la fotógrafa en su propio universo «sometiéndola a su propia técnica de rayogramas, inventados por Man Ray»[16] con *Dora Maar vista de tres cuartos, experiencias de cliché verre* (primavera de 1936),[17] *Dora Maar y figura antigua (composición)* (1 de agosto de 1936), *Dora y el Minotauro* (5 de septiembre de 1936) y *Dora con mantilla* (20 de septiembre de 1936).

El artista se encuentra ahora atrapado entre dos frentes de exigencias. Unos nuevos vínculos familiares y geográficos lo ligan a Francia —dos hijos franceses, una propiedad en Normandía y tres pisos alquilados en París—, que se suman a los vínculos que siguen ligándolo a España.[18] Afectiva y financieramente se encuentra dividido entre exigencias contradictorias y entre tres polos —Olga Jojlova y su hijo; Marie-Thérèse Walter y su hija; Dora Maar y sus proyectos comunes—. Políticamente, se ve solicitado por una serie de exigencias que, con el ascenso de los fascismos, indican el único camino por seguir: el compromiso. En 1937 lo encontraremos, nervioso y apasionado, en su nuevo taller de la Rue des Grands-Augustins, un espacio exiguo y vetusto, rodeado de republicanos españoles, apremiados por la urgencia de detener el avance de las tropas fascistas en España. Está en vistas de producir su obra maestra más indiscutible y convertirse en el prototipo del artista comprometido, el que José Bergamín y tantos otros asimilarán a Goya: «Del irracional español Goya al no menos español e irracional Picasso, en mi opinión, no hay más que un paso. El de la inteligencia revolucionaria de España».[19] Cambio de decorado, cambio de personajes: a su alrededor, de ahora en adelante, se formará un círculo íntimo —¡pero qué círculo!— integrado por el amigo Sabartés, la fotógrafa Dora Maar, el poeta Paul Éluard y un joven crítico llamado Jean Cassou.

El compromiso político repentino de Picasso sigue siendo un misterio para algunos, pero en un mundo en

crisis, ¿no será el ascenso de los fascismos lo que, de manera ineluctable, fuerce este compromiso? En España, el general Franco da un golpe de Estado contra la República en julio de 1936 que arrastra al país al horror de la Guerra Civil. En Alemania, Hitler le promete a Franco, el 22 de julio de 1936, un apoyo en forma de armas y material, antes de que la exposición «Entartete Kunst» [Arte degenerado], celebrada en Múnich en 1937, precipite a Picasso a la lista de artistas que abatir. Francia acoge, en precarios campos de internamiento, el éxodo de refugiados españoles que se produce a medida que avanza el ejército franquista, hasta la primavera de 1939. «Picasso sabe, como sabemos todos, que seríamos las primeras víctimas del fascismo, del hitlerismo francés»,[20] había escrito el crítico Georges Hugnet en *Cahiers d'art* en 1935. El miedo, la cautela y la actitud expectante de Picasso (que en 1932 recurría a los consejos de André Level antes de mostrar su apoyo a Aragon), así como las reticencias que lo habían paralizado ante un compromiso político activo, desaparecen ante el ascenso conjunto de los totalitarismos en Alemania, en España y en Francia, porque de todas formas, está amenazado por todas partes. La situación cambia entonces radicalmente: el extranjero vigilado va a convertirse en la cabeza de puente del activismo político a una escala casi universal y (si excluimos su periodo comunista) es el único compromiso político auténtico, resuelto e intransigente que adoptará en su vida. Picasso produce *Sueño y mentira de Franco* en enero de 1937, y cinco meses más tarde, en las condiciones más inverosímiles, el *Guernica*, una obra de arte que se convertirá —y hasta nuestros días— en el estandarte de la resistencia a todos los fascismos.

* * *

A partir de 1933, los acontecimientos en torno al nombre de Picasso, tanto en Francia como en España, se encadenarán en un engranaje simple y rápido. En abril de 1933, el artista celebra el segundo aniversario de la República española con sus amigos de París (tras ocho años

de dictadura de Primo de Rivera), y luego viaja a España en los veranos de 1933 y 1934. Solicitado por una asociación de jóvenes artistas y poetas catalanes (la Adlan), también acepta la idea de realizar una exposición itinerante en España. Éluard, Sabartés, Breton y Zervos participan en la selección de obras. Pero Picasso se queda en París y es Paul Éluard quien, invitado para una serie de conferencias, llega a Barcelona el 14 de febrero de 1936, donde pronuncia cuatro discursos en ocho días —sobre Picasso, el surrealismo y la poesía—, coincidiendo con el momento de las elecciones del 16 de febrero de 1936, que dan la victoria al Frente Popular. Para Picasso se abre entonces una corta ventana de bienestar político, un momento inédito, una situación favorable simultánea en los dos países: la izquierda ha llegado al poder a ambos lados de los Pirineos, como un juego de espejos de situaciones políticas, ¡sin embargo tan breve! A pesar de la victoria del Frente Popular en España, en febrero de 1936, llegarán una encarnizada guerra civil tras el golpe de Estado de Franco (julio de 1936), la alianza con Hitler y Mussolini (agosto de 1936) y por fin la victoria fascista (1 de abril de 1939). En Francia, a pesar de la simpatía de Léon Blum, el nuevo presidente socialista del Consejo, hacia la República española, el Frente Popular (en el poder desde junio de 1936 hasta abril de 1938) practica, por su parte, una política de no intervención.[21] Más aún, el 12 de noviembre de 1938, Édouard Daladier (presidente del consejo de la nueva mayoría, en el poder desde el mes de abril) decreta el «internamiento […] de los extranjeros calificados de "indeseables" y sometidos a vigilancia permanente» en campos como los de Rivesaltes, Argelès-sur-Mer, Bram, Sepfonds… —una situación ante la que Picasso se mostrará muy sensible—. «La desgracia de los republicanos españoles es que llegan en un momento en que Francia, tierra de asilo esperada, se cierra»,[22] explica la historiadora Geneviève Dreyfus-Armand.

Volvamos unos meses atrás. En Francia, en el contexto de un deterioro de las relaciones con Alemania desde la

llegada de Hitler al poder (enero de 1933), los grupos y las ligas de derechas, así como las asociaciones de excombatientes, ridiculizan el «baile de ministerios» de la Tercera República y pasan a la acción el 6 de febrero de 1934, provocando disturbios violentos que se saldan con quince muertos y mil quinientos heridos. Seis días más tarde, una huelga general y numerosas manifestaciones marcan la respuesta de los partidos de izquierda, que el 3 de mayo de 1936 llegan al poder formando el Frente Popular. El Gobierno nombra ministro de Instrucción pública y Cultura a Jean Zay, que cuelga en su despacho cuatro lienzos de Bonnard[23] y se compromete, a través de numerosas asociaciones, a democratizar el acceso a museos y teatros. «Me marcho a Zúrich, pero el lunes pasaré por su casa de la Rue des Grands-Augustins para que podamos hablar y me abra usted su corazón», le escribe a Picasso, en un papel con el membrete del gabinete del ministro, un Jean Cassou que ahora se encarga de las artes plásticas. «Ha de creer que en este momento, en la Academia de Bellas Artes, gracias a Georges Huisman, la atmósfera ha cambiado mucho con relación a la pintura moderna, y que usted tiene allí no solo admiradores sino también amigos. Todo se hará pues por entero acuerdo con usted. *Un abrazo de su fidel* [sic] *amigo que le admira y le quiere*.»[*] [24]

Ya hace uno años que Cassou le testimonia a Picasso su admiración y su complicidad (su propia madre es andaluza), celebrándolo «como el último representante de esta tradición barroca, tan española, *tan castiza*».[25] Con Jean Zay y Georges Huisman, otros dos intelectuales decididamente progresistas al mando, ¿logrará Cassou contrarrestar las manifestaciones de rechazo, indiferencia, sospecha o invisibilización que las instituciones del país proyectan sobre su obra desde 1901? En la primavera de 1936, a pesar de la ventana de «bienestar político» que se ha abierto entre Francia y España, el artista se enfrenta a «los años más duros de su vida», como le confesará más tarde a Brassaï. Vive aterrorizado ante la eventualidad de una nueva amputación de su obra (en el caso de que se

formalice un divorcio legal) y desaparece con frecuencia de París, descargando sobre Sabartés la presión cotidiana de sus asuntos. Presiones personales, presiones profesionales y políticas, puesto que también es el momento en el que la política ha penetrado de lleno en su vida. A fin de celebrar el 14 de julio de este año mítico, Cassou le encarga un telón para el Théatre du Peuple. Será inaugurado en ocasión de la representación, en L'Alhambra de París, de la obra de Romain Rolland *El 14 de julio*, que describe la toma de la Bastilla del 14 de julio de 1789. Picasso se une así a un equipo prestigioso, junto al novelista pacifista y premio Nobel de Literatura que ha celebrado su setenta cumpleaños en la Mutualité, en una ceremonia organizada por el Gobierno del Frente Popular. ¡Cuántos símbolos! Aún más: al invitarle a participar junto a Romain Rolland en esta celebración tan prestigiosa de la República Francesa, Jean Cassou coloca a Picasso en el campo de las glorias nacionales. Será el segundo[26] (y último) encargo oficial que Francia le haga al artista.

Picasso trabaja, prepara un croquis muy potente, un entrelazado de puños alzados, de brazos y rostros, una pirámide humana que culmina en una torre con almenas. Detengámonos un minuto en este dibujo fechado el 13 de junio de 1936.[27] ¿Qué propone el artista con él? Un grupo de personajes apilados, en la muy catalana tradición de los espectaculares *castells* que, desde el siglo XVIII, construyen un monumento efímero —los hombres más robustos abajo, los más ligeros arriba— de seis a ocho pisos, al ritmo de una música denominada *toc de castells*, que cada *casteller* sigue para subir sobre los hombros de los compañeros de la *pinya*. ¿Por qué subrayar esta correspondencia? Porque en 1936 este símbolo de resistencia catalana a la monarquía —al igual que el himno nacional, la sardana, la bandera y, por supuesto, la lengua— fue prohibido bajo la dictadura franquista. ¿No estará planteando Picasso una propuesta que respondería a la vez a la urgencia política de la situación francesa y la situación española? Pero Picasso descarta esta primera idea y decide darle otra cosa a

Cassou, *Los restos del Minotauro en traje de Arlequín*, un dibujo realzado con colores que había terminado unas semanas antes. ¿Le proponen que hable de la Revolución francesa? Él envía una imagen compleja, indescifrable para el público, una obra mitológica que reúne las figuras de Arlequín y del Minotauro, sus dobles favoritos, una manera de ilustrar el relato épico nacional mediante un drama personal.

La correspondencia de María Picasso y López adopta entonces, por primera vez en su vida, un ritmo dinámico. La Guerra Civil significa la intromisión de la Historia en su mundo particular, regido hasta ahora por el calendario de celebraciones religiosas, la imposición de la porosidad del presente. El 30 de julio de 1936, también por primera vez, se pregunta por las opiniones políticas de su hijo: «Como de momento seguimos recibiendo correo diariamente, espero que me escribirás pronto para decirme cómo estás y lo que piensas de esta situación».[28] Pero hay algo más: unos días antes ha conseguido describir, demostrando un auténtico talento para la escritura, el horror que la rodea, pintando las escenas de la guerra como en un cuadro historicista. Como católica devota no puede dejar de estar horrorizada por la manera en que los republicanos tratan a la Iglesia y a sus representantes. No podemos saber si madre e hijo, desde el punto de vista político, están en la misma longitud de onda, a pesar de que la sensibilidad que muestra la primera ante los acontecimientos anuncia de manera profética la iconografía de guerra infinitamente precisa y detallada que su hijo pondrá en escena, un año más tarde, con la magistral creación del *Guernica*. Lo que sí sabemos es que la Historia (la Guerra Civil) los está expulsando de su mundo, y provoca el primer y único momento de connivencia que se dará entre la larga correspondencia mantenida entre madre e hijo.

Así pues, desde su mundo cerrado protegido por la religión católica, la madre de Picasso se convierte de repente en una verdadera reportera de guerra. «Querido Pablo […]. Estamos mejor, en la medida en que han cesado

los tiroteos, solo oímos algún disparo de vez en cuando; sin embargo los incendios continúan, y hasta donde yo sé todavía hay dieciséis, uno de ellos frente a nuestra galería. Pero también te diré que acaban de fusilar a doce monjas, de pie, contra una de las paredes de nuestra casa, sin contar con las que han muerto quemadas, o las que han perdido la vida en una tarima del paseo de San Juan, ¡solo por diversión! Los periódicos nunca hablan de estas cosas. Las tropas han salido hacia Zaragoza, flanqueadas por camiones y ambulancias, ya veremos qué ocurre; había adolescentes en mangas de camisa, algunos de uniforme, otros solo con la guerrera, de pie en los camiones, apretujados, después de cuatro días de combates intensos. [...] ¡Cuánta sangre derramada (Barcelona está de luto)!¡Qué dolor ver tanta destrucción! ¡Cuántas riquezas destruidas o echadas al fuego, tiradas por los balcones! Te contaría muchas escenas de masacres horripilantes, pero tengo miedo que alguien pueda leer mi carta. ¿Quién hubiese creído que llegaríamos hasta aquí? Conté los incendios que había visto y había más de sesenta. Estamos bien de salud y pensamos siempre en ti. Te abraza y te envía todo el cariño tu mamá, María.»29 El silencio de Picasso ante las preguntas de su madre no debe sorprendernos. A la vista de la xenofobia galopante que atraviesa la Francia de entreguerras los extranjeros tienen que redoblar la prudencia y callarse sus posturas políticas. De hecho, el compromiso de Picasso con la causa republicana española era visto por la Policía francesa como un motivo suplementario de sospecha. Doce años antes, en un periodo más conciliador que los brutales años treinta, la Policía ya señalaba «el creciente número de extranjeros en París o en los suburbios que contravienen la neutralidad política que se les debe exigir a un visitante en un país de acogida».30

* * *

Algunos meses más y Picasso se verá arrastrado de lleno a la acción. La movilización de los intelectuales en el seno de la Alianza de Intelectuales Antifascistas (AI), su

llamamiento a los poetas para que rindan homenaje al pueblo español en lucha y, en definitiva, la gravedad de la situación (el golpe de Estado de Franco tiene lugar el 18 de julio), serán más que suficientes. Desde hace unas semanas, si bien los nacionalistas se han implantado en Andalucía (en Córdoba, Granada y Cádiz), las milicias obreras los rechazan en Barcelona, antes del fracaso de Valencia. El general fascista Mola cuenta con apoderarse de Madrid mediante cuatro columnas de tropas, antes de combinar su acción con el alzamiento de civiles madrileños favorables al movimiento. Pero la maniobra fracasa ante la movilización improvisada de los habitantes. Al término de los «tres días de julio» (18, 19 y 20), España aparece dividida en dos, con una ligera ventaja para el Gobierno, que mantiene el control de las principales zonas industriales, así como la capital. Picasso se informa diariamente a través de los reportajes que Paul Nizan publica en las páginas de *L'Humanité*.

¿Fue idea de Manuel Azaña (presidente de la República), de Jesús Hernández Tomás (ministro de Instrucción Pública) o de Josep Renau Berenguer (un artista comunista recién nombrado director general de Bellas Artes? El caso es que en septiembre de 1936 Picasso es nombrado «director honorario del Museo del Prado», con un salario anual de 15.000 pesetas.[31] La noticia resulta tan desconcertante que el propio Éluard, que en aquel momento está intimando con Picasso, se queda atónito. «Los periódicos de esta mañana anuncian que Picasso ha sido nombrado director del Prado», le escribe a Gala Dalí, su exmujer, que vive en Cadaqués. «¿Es cierto? En este caso, tendrá que volver a España. Sigue en Mougins.»[32]

El impacto de este nombramiento resuena como un trueno por todas partes. «En otras circunstancias —explica uno de los allegados de Renau—, la idea de ofrecer la dirección del museo a alguien que estaba en las antípodas del mundo oficial y tan alejado, física y moralmente, de España, ¡habría parecido una broma!»[33] Como vemos, los círculos de intelectuales comunistas, con el fin de estimular

la solidaridad internacional ante la guerra de España y concienciar a las democracias sobre el riesgo que corren, se han lanzado a buscar apoyos simbólicos de peso y son muy conscientes del prestigio internacional del nombre de Picasso. *El mono azul*, la revista de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, comenta enseguida el «caso Picasso» y califica «este primer reconocimiento oficial de España» hacia el artista como un gesto esencialmente «estratégico»: «No se trata de ofrecerle a Picasso la dirección del Museo del Prado, sino de conquistar a Picasso para este puesto. La Revolución lo necesita, y se lo ha de ganar [...] necesitamos a Picasso, es indispensable que lo incorporemos, que lo traigamos a España, que lo reclutemos».34 Y estos intelectuales comunistas españoles que tienen «necesidad de él» en aquellos momentos de horror ganan la apuesta.

Pero eso no es todo. A París llegan diariamente cartas cada vez más alarmantes e insistentes a las que Picasso no da respuesta, pero que sin duda lo motivan interiormente. La parte de tragedia épica que las carga revela el impacto que pesó sobre el compromiso de Picasso. El 24 de septiembre, el director general de Bellas Artes, Josep Renau Berenguer, emprende una auténtica operación de seducción. «Querido Maestro: Dentro de las líneas generales de la política artística de este gobierno, nuestro deber más urgente, como representantes legítimos del pueblo español, es el de contar con el hombre más eminente, con el espíritu más abierto y más heroico del arte universal, hasta el punto de que me siento profundamente emocionado al escribirle estas líneas —comienza Renau—. En nuestra España era preciso e inevitable una conmoción como la presente», le explica, antes de describirle lo que presenta como una auténtica «guerra santa contra el fascismo», para la cual, dice, «estamos dispuestos, desde este Ministerio, a renovar y orientar, sin titubeos ni debilidades, la parte que nos toca en la inmensa tarea a fin de reconstruir España, esta España heroica hasta la abnegación, que con el corazón y el puño levantados, derramando a raudales la sangre antigua de sus

venas saluda a la nueva aurora preñada de posibilidades ilimitadas». ¿Qué efecto puede producir esta retórica en Picasso, en lucha con sus propias exigencias contradictorias? ¿Cómo reacciona ante la insistencia de este ministro artista que encadena las indirectas? «Esta dirección general de Bellas Artes se lo ofrece todo, absolutamente todo, comenzando por los elementos de orden material y espiritual de los que precise para que pueda decidirse a venir a vivir con este magnífico pueblo español que se da entero a la causa y que, por derecho de sangre y por analogía de heroísmo, se merece lo mejor, es decir, su compañía. Espero su decisión y no olvide que a través de esta invitación lo que le transmito es también el noble afán de los artistas españoles que saben lo que el arte representa para la vida y para la Historia. Salud. Suyo afectísimo, Josep Renau Berenguer.»[35]

Al día siguiente será Antonio Rodríguez Morey (subsecretario de Estado de Instrucción Pública) quien, en nombre de Manuel Azaña y de Jesús Hernández Tomás, pase a la ofensiva: «Tenemos el honor de enviarle copia del decreto del 19 de septiembre con el anuncio de su nombramiento como director honorífico del Prado. Nos complace reiterarle con gran fervor nuestra invitación para venir a España a fin de constatar por usted mismo el trabajo que el gobierno de la República está desempeñando para la defensa de nuestro tesoro artístico nacional. El Gobierno se honraría mucho teniéndole algunos días aquí como su huésped. De acceder, como esperamos, a nuestro deseo, el mejor medio de hacer el viaje es venir en avión de Toulouse a Alicante, y de aquí en auto hasta Valencia. Nuestro embajador en París tiene instrucciones para facilitarle a usted los medios necesarios para el viaje, y, caso de hacerlo, le rogamos que nos avise telefónicamente, con antelación para recibirlo».[36] Sin embargo, si bien nadie será capaz de convencerlo para que se desplace a España, nadie llegará a conocer tampoco, en aquel momento, ni el alcance ni la generosidad de su impresionante compromiso político, artístico y financiero con los republicanos.

En su entorno íntimo, Paul Éluard, que lo ha representado en Madrid y Barcelona durante su exposición de febrero, afirma cada vez más su compromiso con España en particular y con la política en general. Desde septiembre de 1936, Éluard se aparta de Breton y se acerca al Partido Comunista. Por su parte, e informado por la familia (sus sobrinos Vilató se han refugiado en París, su madre le escribe cada vez con más frecuencia y le envía periódicos), Picasso se siente cada vez más afectado y comienza a dar apoyo activo a los artistas españoles exiliados. Entre otros: Pedro Florès, Miguel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Mercedes Guillén, Baltasar Lobo, Antoni Clavé, Joan Rebull, Enric Casanovas, Antonio Gutiérrez Luna, Eleuterio Blasco Ferrer o Apel·les Fenosa. Picasso les compra obra, los recibe, les aconseja cómo integrarse en la vida artística parisina, les da apoyo, interviene (a menudo con la ayuda de Jean Cassou) en las formalidades administrativas, y multiplica «las donaciones, las muestras de apoyo, la compra de obras, las ayudas a la edición».[37] Finalmente, el 5 de diciembre de 1936, el comisario de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, Jaume Miravitlles, le escribe personalmente. Le recuerda «la responsabilidad que incumbe a todos los intelectuales en estas horas dolorosas», así como su «deber» de comprometerse, antes de «sugerir la creación de un organismo [...] en el que sea posible la unión de todos los trabajadores intelectuales».[38] Picasso decide entonces comprometerse, intensamente y sin reparos.

En enero de 1937 el artista recibe un encargo de Josep Renau, en nombre del pueblo español. Se espera de él una obra monumental para el pabellón de España en la Exposición Internacional de París, que será inaugurada el 12 de julio de 1937. Entre el 8 y el 9 de enero produce *Sueño y mentira de Franco* en forma de catorce viñetas, como una historieta —primera obra política—, que transformará posteriormente en postales para poner a la venta en beneficio de los republicanos. El 17 de enero las fuerzas franquistas efectúan un primer raid aéreo sobre su

ciudad natal, Málaga: en un solo día pinta *Una figura femenina inspirada en la guerra de España*, un cuadro de colores estridentes que regala a Dora Maar —quien lo guardará hasta su muerte—. Día tras día, durante el mes siguiente,[39] la indignación de Picasso tomará forma mediante un largo poema en el que el horror se expresa en cada palabra —«mierda y mierda más mierda es igual a todas las mierdas multiplicadas por mierda», «odio pestilencial», «pústulas», «desesperación», «bajo el fuego tan dulce de sus ojos horror y desesperación», «inquietud puesta a secar en los alambres de espino olvidados por el enemigo de su felicidad», «barriga llena de periódicos viejos, de sucias y asquerosas almohadas viejas que escupen miedo y apestan a moco»—.[40] Carismática, comprometida, provocadora, Dora Maar se convertirá en una figura providencial para este Picasso a la deriva al sugerirle un nuevo taller, más bien una buhardilla, en la Rue des Grands-Augustins —un lugar ya mítico en el que había trabajado Frenhofer, el artista ficticio inventado por Balzac en *La obra maestra desconocida* (un texto que Picasso había «ilustrado», por consejo de Vollard, en 1931)—. Por sugerencia de Christian Zervos, que le encarga un reportaje sobre Picasso en este nuevo espacio, la fotógrafa se pone enseguida manos a la obra.[41]

No es hasta el mes de abril, mientras pasa unas semanas en Tremblay-sur-Mauldre en compañía de Marie-Thérèse Walter y Maya, cuando Picasso toma unas fotografías de Maya con un gorro de angora[42] y comienza a elaborar lentamente los primeros conceptos de la obra monumental que se espera de él para el pabellón español: doce estudios a lápiz sobre papel vitela azul nos proporcionan la génesis.[43] Concebida inicialmente como una instalación espacial sobre el tema del taller de artista, proyecta una inmensa tela que representará a un pintor y su modelo, tendida sobre un diván, y estará flanqueada por dos grandes esculturas de Marie-Thérèse Walter. Entre el 18 y el 19 de abril producirá doce dibujos muy detallados, teniendo en cuenta las dimensiones del espacio (1.500

metros cuadrados), porque «la pared que le estaba reservada en el pabellón se extendía a lo largo, era baja, y a pesar de que había una ventana a la derecha, la ubicación era lo suficientemente oscura como para requerir iluminación artificial».[44] El 19 de abril, sin embargo, Picasso parece encontrarse en punto muerto y dibuja un personaje con el puño en alto, enarbolando una hoz y un martillo, sobre un ejemplar de *Paris-Soir* que reproduce el discurso del ministro de Exteriores, Yvon Delbos, en el que manifiesta la neutralidad de Francia ante la guerra española.[45]

De regreso a París, diez días más tarde, un episodio extremo en la escalada del horror enciende su imaginación, ya excitada desde hace meses: la ciudad vasca de Gernika-Lumo[46] es destruida expresamente por cuarenta y cuatro bombarderos nazis de la Legión Cóndor, bajo el mando del general Sperrle, asistidos por trece aparatos de la legión italiana, que arrojan un total de dos mil quinientas bombas incendiarias, bombas antipersonas y otros explosivos con la intención de *liquidar*, en menos de cuatro horas, a la totalidad de una población civil que aprovechaba la tarde soleada de un día de mercado. «Limpieza» moderna, «matanza de los inocentes» versión siglo XX, las fotos y los testimonios orales del genocidio movilizan instantáneamente todos sus recursos. «Mil bombas incendiarias lanzadas por los aviones de Hitler y Mussolini reducen a cenizas la ciudad de Guernica. El número de muertos y heridos es incalculable. ¿Hasta cuándo toleraremos las espantosas hazañas del fascismo internacional», titula *L'Humanité* del miércoles 28 de abril de 1937. «De Guernica solo quedan cinco casa», escribe Gabriel Péri al día siguiente. En *Ce soir*, el otro diario comunista, el periodista Mathieu Corman describe «un crimen de un horror indescriptible»: «La ciudad era una inmensa hoguera, proyectando sus llamaradas gigantescas hacia el cielo y tiñendo las nubes de color sangre […]. Parecía que todos los habitantes hubiesen sido abrasados vivos. Una cincuentena de refugiados se encontraban

bloqueados. Los gritos de las mujeres y los niños producían una tristeza atroz».[47] Picasso trabaja rápido, muy rápido, día y noche, elaborando los dibujos preparatorios a un ritmo impresionante. Sucesivamente: «Estudio de composición (I) Dibujo preparatorio para *Guernica*» (1 de mayo); «Cabeza de caballo» (2 de mayo); «Caballo y madre con niño muerto. Dibujo preparatorio para *Guernica*» (8 de mayo); «Estudio de composición (VI), dibujo preparatorio para *Guernica*» (9 de mayo); «Estudios para el caballo. Dibujo preparatorio para *Guernica*» (10 de mayo); «Madre con niño muerto en escalera (I). Dibujo preparatorio para *Guernica*» (10 de mayo); «Cabeza de mujer» (I)» (13 de mayo); «Estudio para la cabeza del toro» (20 de mayo); «Madre con niño muerto (IV)» (28 de mayo); «Estudio de cabeza llorando» (28 de mayo); «Cabeza del guerrero y pata del caballo» (3 de junio); «Estudio para mano» (4 de junio).[48]

En treinta y cinco días, tras una crisis mayor, en la exigüidad de su estudio, lanzando un llamamiento solemne a todas sus fuentes plurales a través de los siglos, convocando todas las referencias de su prodigiosa erudición literaria, pictórica y religiosa[49] —Baldung, David, Delacroix, Géricault, Grünewald, Ingres, Manet, Miguel Ángel, Piero della Francesca, Poussin, Rafael, Rubens, así como, naturalmente, Goya, El Greco, el arte románico catalán, el arte griego antiguo (y la figura del Minotauro, que tan bien conoce), el arte de la Persia antigua (y el culto de Mithra), pero también todas las *Mater Dolorosas* (que colecciona desde hace años), las Pietà, las Crucifixiones, los nacimientos y las Natividades—,[50] Picasso se afana por realizar un gran fresco trágico que dice sencillamente que «el viejo mundo se ha suicidado»[51] (la fórmula es de Leiris), por componer una ópera en la que él es, además de compositor, el director de orquesta, todos los músicos y todas las voces del coro —asistido, por única vez en su vida, por otra artista, una fotógrafa, una militante, Dora Maar—. En el reportaje fotográfico que le dedica, Maar consigna los diferentes estados de la tela —última etapa de

esta génesis ya de por sí tan intensa, realizadas en condiciones de trabajo muy difíciles: un espacio exiguo, una iluminación mediocre—. «El inmenso bastidor no cabe en el taller, que de hecho es una buhardilla con unas imponentes vigas en el techo. El lienzo solo puede entrar en este espacio confinado inclinado y de través, lo que le impide a Dora Maar colocarse en su eje —explica Violette Andrès—. Maar compensa estas dificultades técnicas mediante un complejo revelado de los negativos sobre placa de vidrio subexpuestos […], realizando numerosos tirajes y contratipos de cada etapa de ejecución, a fin de restituir lo más fielmente posible los matices de gris del lienzo. En total, se contabilizan quince negativos […] así como cuarenta y cinco tirajes sobre papel […] correspondientes a ocho estadios diferentes del cuadro.»52

El 9 de mayo, en «Estudio de composición (VI)», Picasso había preparado un pequeño croquis —un toro imponente, con la cola enhiesta y los ojos abiertos como platos reinando en el centro de la escena, junto a una ventana abierta, mientras que en primer plano, aisladas por la ventana, una mujer en llanto y una mujer yaciente anuncian la masacre—. Al día siguiente transfiere estas primeras intuiciones sobre el lienzo más grande en el que nunca ha trabajado (casi ocho metros de largo por cuatro de ancho, 349,3 × 776,6 centímetros exactamente). El 11 de mayo, gracias a su primera fotografía del *work in progress*,53 Dora Maar fija unas interesantes modificaciones —desaparición de la ventana, desplazamiento del toro hacia la izquierda, orientación de su cabeza hacia el exterior, aparición de la pareja mujer-niño, la cabeza de la mujer ahora la del animal— que desde ese mismo instante, en flagrante contraste con el pequeño croquis, aprisionan brutalmente el drama. Mas tarde, con los *collages* sobre el lienzo, Picasso llegará a estudiar la posibilidad de introducir el color.54 ¿Influencia de la fotógrafa, cuyas escenas de calle tomadas en Barcelona, Londres o París55 en 1934 resuenan de manera evidente en estas nuevas direcciones tomadas por Picasso? «Sería curioso fijar

fotográficamente no las etapas de un cuadro, sino sus metamorfosis —le había dicho Picasso, dos años antes, a Christian Zervos—. Tal vez así descubriríamos qué caminos toma un cerebro para llegar a la concretización de su obra.»[56] Con sus blancos y negros sutilmente matizados de gris, con su fascinación por lo extraño (una mano y un rostro de papel inmensos, pegados sobre la ventana de una casa en una calle desierta; un maniquí con los brazos amputados, en contrapicado, sobre una fachada desconchada), ¿no estaba fijando ya Dora Maar, de manera constante, todas las formas de intromisión perturbadora de lo fantástico en la banalidad de lo cotidiano, es decir, en todo lo que desvía los primeros bocetos de Picasso hacia lo intemporal y lo universal?

Mi investigación sobre Dora Maar se despliega poco a poco en una dirección de ahora en adelante muy clara: la génesis del *Guernica* se desvela como una forma de «co-construcción» artística. Recordaremos, en la carrera de Picasso, algunos ejemplos de emulación con otro artista —en los «años rosas», con Max Jacob, Apollinaire, Gertrude Stein; en los «años cubistas», con Braque; en los «años surrealistas» con Julio González (para la escultura en hierro) y Roger Lacourière, el impresor (para el grabado)—, pero la función de Dora Maar tiene, sin duda, una amplitud muy diferente. Es una activista que se ha adelantado al grupo surrealista por la audacia de sus compromisos políticos, y es una compañera dotada de múltiples recursos que ha salvado a Picasso de morir ahogado (la metáfora no es exagerada) en el momento de su atolladero personal: al encontrar la «solución Grands-Augustins», ¿no le ha procurado a Picasso (entonces en una fase de precariedad absoluta) el *locus* en el que anclar su vida y desarrollar su creación, remedio indispensable para darle nuevamente sentido a su trayectoria diaspórica recientemente amputada? Además es una mujer de culturas múltiples (se ha criado en Argentina y habla con Picasso en español), es una experimentadora que ha hecho de institutriz (le ha enseñado la técnica del *cliché verre* en su cuarto oscuro), es

una fotógrafa documentalista que ha practicado el reportaje de calle como escenario social y lo llevará a renunciar al color para adoptar el blanco y negro,[57] es una surrealista, en definitiva, que no le teme a la intrusión de lo fantástico en la realidad —en una palabra: durante la elaboración del *Guernica* Dora Maar penetra de principio a fin en la intimidad creadora de Picasso— y no resulta exagerado decir que asume un papel principal, un papel que en la actualidad no dudaría en describir como el de una inspiradora, una consejera, pero también el de un (más bien una) «Pygmalion», e incluso el de una «co-creadora». El 4 de junio de 1937, en el universo cerrado de aquella buhardilla imposible, alejándose del caos de los cuerpos destrozados, de los animales heridos y las mujeres desfiguradas elaborado en cinco semanas y modificado en siete ocasiones —con la mirada de la fotógrafa alimentando el cerebro del artista, en un diálogo hasta entonces rigurosamente inédito que le permite «encaminarse hacia una concretización de su sueño»—, Picasso deja finalmente los pinceles.

«Inútil buscar palabras para describir este compendio de nuestra catástrofe —escribirá sobriamente Michel Leiris —. En un rectángulo blanco y negro, tal como se nos aparece la tragedia antigua, Picasso nos envía nuestra carta de pésame: todo lo que amamos morirá […] entre los dedos de Picasso se cristalizan y diamantan los vapores negros y blancos, el hálito de un mundo en agonía.»[58] Una vez terminado el *Guernica*, Picasso vuelve a la poesía, y sus palabras, recordadas por Androula Michaël —«un sorbete de bacalao frito» o una «sopa de clavos»— se convierten en una metonimia del horror, con una «letanía de gritos de dolor, en la que las cosas familiares han adquirido vida propia y dicen con él la amargura y la tristeza»: «Gritos de niños gritos de mujeres gritos de pájaros gritos de flores gritos de armazón y de piedras gritos de ladrillos gritos de muebles gritos de olores que se arañan gritos de humo que irrita la garganta gritos que cuecen en la caldera y gritos de la lluvia de pájaros que inundan el mar».[59] Por su parte,

Jean Cassou optará por anclar al artista en una larga tradición española, por situarlo definitivamente en España. «Goya ha resucitado en Picasso, pero, a la vez, Picasso se ha reencarnado en Picasso —escribe en *Cahiers d'Art*—. La prodigiosa ambición de este genio le había llevado a mantenerse perpetuamente ausente de sí mismo, privándose de su propia carne, obligándose a vivir y a recrearse más allá de sus propios límites, como un fantasma ebrio al contemplar su casa deshabitada, su cuerpo perdido. Ya ha encontrado la casa, y el cuerpo, y el alma; todo se ha reintegrado, bien se llame Goya, bien se llame España.»60

* * *

El *Guernica* se convierte en una obra universal que dará la vuelta al mundo y representará la resistencia a todos los fascismos, en una odisea espectacular, actuando como palanca política y financiera para los republicanos españoles. De enero a abril de 1938 se exhibe en Noruega, en Dinamarca, en Suecia; de octubre de 1938 a febrero de 1939, en Gran Bretaña, antes de comenzar una gira americana, de mayo a octubre de ese mismo año, por las ciudades de Nueva York, Los Ángeles, San Francisco y Chicago. Del 27 de agosto al 19 de septiembre de 1939, por ejemplo, el *Guernica* viaja a San Francisco para participar en la SFMA, y luego se integra en la retrospectiva del MoMA: «Picasso: Forty Years of His Art», que exhibe otras trescientas cuarenta de sus obras entre noviembre de 1939 y diciembre de 1940; después será llevado como un icono a Saint Louis, Boston, Cincinnati y Cleveland, antes de que Picasso acepte dejarlo, junto a sus dibujos preparatorios, en depósito temporal en el MoMA.

Mientras que Daladier es nombrado presidente del Consejo, el 10 de abril de 1938, mientras que Francia se hunde en una notoria pasividad ante la Guerra Civil española y los refugiados comienzan a llegar a los campos, Picasso redobla su compromiso, apoya a los artistas replegados en París, reemplazando mediante gestos particulares la cobardía de un país pacifista. Muchos de sus

amigos y conocidos se han implicado en la Guerra Civil, como, por ejemplo, Carl Einstein, quien después de participar en el movimiento espartaquista de Berlín, viaja a Barcelona en agosto de 1936 y pelea en las filas de la Columna Durruti. «La guerra va bien. Paciencia; venceremos […] la gente va comprendiendo poco a poco la importancia de una España republicana —le escribe a Kahnweiler durante el verano de 1938—. Venceremos a los franquistas, es decir, a los *boches* y los *romanos*, que dan miedo a todo el mundo. Los hombres tienen que poder respirar de una vez por todas. El favor que los españoles le hacen al mundo es formidable.»[61] Un mensaje que traduce perfectamente la convicción compartida por Picasso de que de la suerte de España dependerá la suerte de la Europa democrática en su lucha contra el fascismo.

La historiadora Géraldine Mercier[62] ha analizado recientemente una libreta de cuentas denominada «Donaciones para los españoles», que se conserva en los archivos de Picasso. Sus páginas revelan una imagen desconocida de la multinacional que el artista levantó en París para apoyar a sus compatriotas encarcelados o condenados por el régimen fascista —una vez más, como un Estado dentro de un Estado—, pero ¿cuánta gente lo supo entonces, en ese país en el que su propia situación se hacía cada vez más precaria? Cinco años después del dandi que exhibe su elegancia vestimentaria posando frente al lago de Zúrich, nos encontramos, en el estudio de la Rue des Grands-Augustins, con un Picasso despeinado, empapado de sudor, vestido con una camisa oscura arremangada, sentado en un taburete viejo ante el *Guernica* y mirando fijamente el objetivo de Dora Maar: un artista comprometido al que la violencia política ha sacado de su actitud expectante.

EPÍLOGO

En torno al diagrama de Alfred Barr

> A diferencia de los árboles o de [sus raíces], el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza, sino que pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de nosignos.[1]
>
> FÉLIX GUATTARI y GILLES DELEUZE

Nueva York, 9 de noviembre de 1930. «Picasso es, en la actualidad, el ídolo de los coleccionistas de arte moderno»,[2] afirma el *New York Times*. En Estados Unidos[3] se desarrolla a lo largo de los años treinta un fulgurante interés por su obra. Desde su primera exposición en la galería de Stieglitz en Nueva York, en la primavera de 1911 (seguida por el «Armory Show» en febrero de 1913), suscita cada vez más adeptos en Estados Unidos. En la primavera de 1923, el príncipe Vladimir Argutinsky-Dolgorukov, empresario de los Ballets Rusos, expone en el Arts Club de Chicago cincuenta y cuatro de sus dibujos,[4] y desde 1920 el marchante Paul Rosenberg ha emprendido sus propias operaciones de promoción en Cleveland, Chicago y Nueva York. En primer lugar, ha buscado satisfacer el gusto del mercado mediante cuadros estrictamente neoclásicos (como en diciembre de 1924 en el Art Institut de Chicago), para apostar seguidamente por la imagen del «maestro moderno» (integrando obras cubistas y neoclásicas, con la inclusión

ocasional de alguna obra del periodo rosa). Y si bien el negocio tarda en arrancar (a causa de unos precios demasiado elevados),[5] Rosenberg consigue poner en marcha un crecimiento fenomenal del mercado,[6] cuadruplicando la cotización de Picasso entre 1921 y 1929. De este modo, antes de que sobrevenga la crisis financiera de 1929, que desestabiliza el mundo de las galerías,[7] Picasso se convierte en un hombre rico, muy rico.

Grandes coleccionistas como Frank Haviland, John Eastman, John Quinn, A. Conger Goodyear, Duncan Phillips (en Washington), Albert Barnes (en Filadelfia), Walter P. Chrysler (en Richmond, Virginia), Chester Dale, John D. Rockefeller, Albert E. Gallatin, Sidney Janis, Lillie Bliss o Mary Callery (en Nueva York), rivalizan por poseer obras de Picasso, con directores de museo como Alfred Barr, Chick Austin (con «Pablo Picasso», en febrero-marzo de 1932, en el Wadsworth Atheneum de Hartford, Connecticut), con el director de la Albright Art Gallery de Buffalo (Nueva York), que se felicita, frente al pintor, de haber sido «una de las primeras instituciones que han comprado un cuadro, *El aseo* (1906), sin intermediarios»,[8] o Daniel Catton Rich (director del Art Institute of Chicago), que se dirige a él el 1 de marzo de 1939 en francés, nada menos: «Mi querido señor Picasso: Me alegra mucho saber que América va a tener por fin ocasión de admirar una exposición completa y retrospectiva de su obra […] y que vamos a tener el privilegio de organizar esta exposición con el MoMA (noviembre de 1939) en Chicago (1 de febrero de 1940) […]. Puesto que estas dos ciudades son las capitales artísticas de nuestro país, podemos anticipar confiadamente una destacada participación de parte del público […]. Será un acontecimiento artístico que hará época».[9] Chester Dale, en los *thirties*, había manifestado la estrategia de compras más agresiva. Ya hemos visto como en 1930 se había hecho con *Los saltimbanquis* por una suma bastante baja y en circunstancias rocambolescas (el lienzo había sido vendido por Herta Koenig a un banco alemán quien, por intermediación de la Valentine Gallery,[10] se lo revendió a

Dale). Lo encontramos de nuevo en Nueva York, financiando durante algunos meses un French museum en Park Avenue, rebautizado en 1929 como Museum of French Art —del que su mujer Maud, francófila, será la *chair(wo)man of the board*—. El 21 de febrero de 1931, *La famille des saltimbanques* [sic] ocupará la portada de la revista *The Art News*, y el *New York Times* describe la obra como «*la pièce de résistance* [en francés en el original] que los Dale acaban de añadir a su colección en evolución exponencial».11 Al año siguiente, este coleccionista-hombre de negocios brindará su apoyo financiero a las galerías Gorges Petit de París.

La crisis económica no tendrá efectos sobre el entusiasmo norteamericano por Picasso: los responsables de los museos tomarán inmediatamente el relevo de las galerías. Comenzando por el joven Alfred H. Barr Jr., historiador del arte de gran categoría y uno de los abogados más fervientes del modernismo europeo, que toma partido por él desde la apertura del MoMA, institución de la que es nombrado director en noviembre de 1929, a la edad de veintisiete años. De entrada, inicia un ritual de visitas al taller de la Rue La Boétie. «Querido señor: Tal vez recuerde la visita que le hice en el taller el año pasado con los señores Gallatin y Mauny —le escribe en francés y con una infinita cortesía, el 30 de junio de 1931—. Sería para mí un placer y un honor poder renovar esta visita y ver sus nuevos cuadros. Me permitiré telefonearle mañana miércoles y espero que le será posible, sin demasiada molestia, consentir a mis vivos deseos. Reciba mis más respetuosos saludos, Alfred Barr.»12 Con la presentación de «Painting in Paris, from American Collections», en enero de 1930, Barr se compromete con la obra de Picasso desde una nueva perspectiva. Además, haciendo prueba del entusiasmo, la credibilidad y la sofisticación del historiador del arte que se ha formado en las mejores escuelas, incluye plenamente el cubismo en la historia del arte moderno. A la visión desarrollada en otro tiempo por Kramář en la galería Thannhauser de Múnich en 1913, responde ahora la de Barr

(de una generación posterior) con la exposición del MoMA de Nueva York en 1930. «Poco después del movimiento *fauve*, y en parte como reacción a este, llegó el cubismo, un invento de Picasso y Braque —afirma entonces—. Si bien Braque había sido uno de los fauvistas, el Picasso de antes de 1907 ha atravesado ya rápidamente tres o cuatro periodos más fácilmente inteligibles. Inspirado por la escultura africana y por Cézanne, el cubismo […] ha pasado por cuatro o cinco fases distintas, cada una de ellas más compleja y difícil de comprender […]. De 1918 hasta nuestros días, Picasso ha proseguido sus experimentaciones y […] la sucesión de estilos en su obra ha sido tan rápida que se ha convertido en una costumbre fechar sus cuadros indicando antes el mes que el año de su fabricación.»[13]

Comentando los catorce lienzos de Picasso presentados en la exposición (préstamos todos ellos de coleccionistas, galeristas y museos norteamericanos), Barr concluye con un análisis de *Mujer sentada* (1927), una obra «más o menos "abstracta" en su técnica», pero cuya abstracción, subraya, «conserva ese poder psicológico distinto y casi terrible que, en sus obras cubistas anteriores, Picasso se había afanado por eliminar […]. Se trata de una obra excepcional […] que combina austeridad clásica, dibujo abstracto y magia surrealista».[14] Mes tras mes, Barr dirige las operaciones, y en 1932 propone con gran pompa a las galerías Georges Petit exponer su retrospectiva de París en el MoMA… ¡pero el artista prefiere exponer en el Kunsthaus de Zúrich! Obstinado, Barr le encarga entonces a su mujer, Margaret, que le haga un informe preciso y detallado de la exposición de Picasso, con fotos y comentarios.[15] No se demorará mucho, por otra parte, en retomar su exploración picassiana: cada verano viaja a París y se reúne con coleccionistas, visita galerías, compra obras y, el 2 de marzo de 1936, inaugura «Cubism and Abstract Art», presentada en el MoMA como una exposición «revolucionaria».[16] En el catálogo, Alfred H. Barr Jr. propone un primer diagrama para establecer un «pedigrí del arte moderno» (como dice maravillosamente), un

gráfico compuesto por líneas cronológicas horizontales (de 1895 a 1935) sobre las que sitúa los movimientos de vanguardia agrupados por ciudades y fechas antes de dibujar, mediante flechas rojas y negras, las influencias recíprocas que ha identificado entre ellos. En este diagrama, dedicado al corpus del *arte que se está haciendo ahora*, Barr le atribuye al cubismo una influencia considerable (nacimiento en París en torno a 1907), como una fuente que irriga el suprematismo y el constructivismo (Moscú, 1913 y 1914; la Bauhaus en Berlín y Dessau), pero también *De Stijl* y el neoplasticismo (Leyde, 1916), así como el orfismo y el purismo (París, 1912 y 1918), pero sobre todo el dadaísmo (Zúrich, París, Colonia, Berlín) y el surrealismo (París, 1924). Es un acontecimiento excepcional, puesto que representa la primera afirmación del lugar que merece el cubismo en la historia del arte. En la exposición, integrada por más de treinta cuadros y esculturas (sin contar vestuario y decorados de teatro) producidos en un periodo de veintidós años, Picasso aparece presentado definitivamente como el engranaje esencial del arte moderno europeo.

Mientras que en Nueva York, la obra de Picasso emprende una nueva etapa en su carrera a través de esta exposición en el MoMA —seguramente el museo que mejor lo comprenderá nunca—, en París se inaugura «El arte español contemporáneo» en el museo del Jeu de Paume, tres semanas antes que «Cubism and Abstract Art», más exactamente el 12 de febrero de 1936. Se trata de una exposición oficial para celebrar la amistad entre Francia y España que la SAI (Sociedad de Artistas Ibéricos) ha preparado a lo largo de tres años, un acontecimiento en el que Picasso es considerado como uno de los miembros de la «escuela española de París»[17] (de su ala más moderna, desde luego), pero encerrado en una categoría monolítica. ¡Qué diferencia con el diagrama dibujado en Nueva York por Alfred H. Barr Jr. —un modelo cosmopolita de intercambios imbricados en el tiempo y el espacio en el que ya se considera a Picasso en todo su alcance universal—!

Por su parte, ya lo hemos visto, Jean Cassou había optado por anclar a Picasso en el seno de una genealogía puramente española, en la tradición de la historia del arte del siglo XIX.

Pero eso no es todo. El 9 de diciembre del mismo año, Barr inaugura «Fantastic Art, Dada, Surrealism»,[18] una nueva exposición que con el tiempo se convertirá en mítica, que se remonta a los orígenes medievales del arte fantástico europeo (y a los siglos XV y XVI, con Arcimboldo, Baldung, Bosch y Durero) para terminar en la época rigurosamente contemporánea, presentando trece obras de Picasso, entre ellas *La Minotauromaquia* acabada apenas unos meses antes. Estará también la saga de *Las señoritas de Aviñón*, que nos obliga a introducir un pequeño *flashback*. Seis años después de la muerte del coleccionista Jacques Doucet, Alfred H. Barr Jr. solicitó una entrevista con su viuda. Fue durante su estancia parisina del verano de 1935, a fin de constituir su lista de obras para «Cubism and Abstract Art» que tendría lugar al año siguiente. Barr visitó a la viuda del coleccionista en su domicilio de la Rue Saint-James, en Neuilly. «Doucet había instalado el cuadro como una pintura mural, encastrada en el muro del hueco de la escalera de su domicilio», escribió en su cuaderno. En sus primeras notas, por cierto, Barr había asignado a *Las señoritas de Aviñón* las tres estrellas que caracterizaban, para él, las obras mayores. Manifestó su vivo deseo de obtener el lienzo en préstamo, pero la señora Doucet se opuso. En septiembre de 1937, exhausta por una negociación sin fin con el Museo del Louvre (que, como vimos, había rechazado la donación de Jacques Doucet), se decidió a vender un lote de cinco pinturas de Picasso, entre las que se encontraba *Las señoritas de Aviñón*, al marchante Jacques Seligmann de Nueva York (por la suma de 150.000 francos). La obra dejó Francia a bordo del paquebote *Normandía*, que zarpó de El Havre el 9 de octubre de 1937. La primera exposición en la que fue incluida «20 Years in the Evolution of Picasso. 1903-1923» tuvo lugar en la galería del marchante neoyorkino y recibió una calurosa

acogida por parte de (casi) toda la prensa local. Apenas un mes más tarde, el 9 de noviembre de 1937, en el curso de la reunión de su Advisory Committee, los conservadores del MoMA, que deseaban darle la mayor visibilidad al museo con motivo de su traslado a un nuevo edificio, decidieron adquirir «el mayor número posible de cuadros de primer orden». Fue entonces cuando Barr propuso la adquisición de «la pintura más importante del siglo XX». Dos días después los *trustees* del MoMa votaban la adquisición por unanimidad.[19]

Con motivo de la inauguración del nuevo edificio del MoMA, el 10 de mayo de 1936, la exposición «Art in Our Time» ofrecía, junto al número 157 de su catálogo, una reproducción del cuadro. «*Las señoritas de Aviñón* —había escrito Barr— es uno de estos raros cuadros de la historia del arte de los que puede decirse, con toda propiedad, que han hecho época […]. A decir verdad, es una obra de transición en la que puede verse cómo se manifiesta ante nuestros ojos la transformación de las ideas de Picasso […]. Pero no es a causa de su importancia histórica, sin embargo, que el museo ha adquirido esta obra extraordinaria, sino porque *Las señoritas de Aviñón* […] con su composición de vehemente dinamismo […] constituye una de las proezas más formidables de Picasso […]. Hay pocas obras de arte moderno en las que se imponga con tanta fuerza la arrogancia del genio.»[20] Si la ciudad de París, en el contexto efervescente de los primeros años del siglo, le había proporcionado a Picasso las condiciones estéticas para la concepción y la creación de la obra, únicamente los americanos de Nueva York, treinta años más tarde, pudieron acogerla. La habían detectado, evaluado y financiado porque, a diferencia de sus homólogos franceses, poseían al tiempo, en una misma institución, experiencia artística y poder económico. El 10 de mayo de 1939, el *Board* del MoMA al completo posó orgullosamente ante las *Señoritas*. Su presidente, Conger Goodyear, parecía un general pasando revista a sus tropas, con un aire más militar que nunca. La joven W. T. Emmett, tan elegante y

tan bien vestida, exhibía una sonrisa elegante y crispada, entre marineros borrachos, baño turco de Ingres, arte africano e ibérico, ante estas mujeres de vida alegre, estas señoritas, el «burdel filosófico» de Picasso.[21]

Después de haber visitado repetidamente el taller del artista un año tras otro, coincidiendo con cada uno de sus viajes a París, el 15 de noviembre de 1939, finalmente, Alfred H. Barr Jr. presenta «Picasso: Forty Years of His Art», la gran retrospectiva que preparaba y anhelaba desde 1930. Sin embargo, dos meses antes del día señalado, el 12 de septiembre de 1939, Barr había querido enviar una carta (en tres copias, y por tres conductos diferentes) en la que se lee lo siguiente: «Querido señor Picasso: En primer lugar, espero que se encuentre en lugar seguro y con buena salud. Tal vez esta carta le parezca superflua, pero ha de saber que a pesar de la guerra —o tal vez precisamente para desafiarla— no cejaremos en nuestro empeño para que su exposición sea lo más completa posible […]. Le alegrará saber que todos los coleccionistas han participado en el préstamo de obras con una increíble generosidad. Quería también comunicarle que todos sus cuadros han llegado sin daños y que, tal como nos lo pidió, estamos limpiando algunos de ellos con sumo cuidado. Solo quiero añadir, para terminar, que el público espera la exposición con una inmensa paciencia […]. Con mis más afectuosos recuerdos y muy sinceramente suyo, Alfred Barr».[22] De hecho, a consecuencia de la invasión de Polonia, el 3 de septiembre, Francia e Inglaterra le habían declarado la guerra a Alemania, y las obras de Picasso —que durante la Primera Guerra Mundial habían desempeñado un papel de botín de guerra entre Francia y Alemania— asumían ahora, en el curso de este segundo trance en el que el Viejo Continente continuaba destruyéndose, el papel de mensajes de socorro dirigidos al Nuevo Mundo en un momento crítico. En Royan, en un contraste llamativo con la epopeya de sus obras, Picasso recibía una citación de la comisaría de Policía a fin de regularizar su situación y procurarse un salvoconducto para regresar a París.

En su ensayo escrito para el catálogo, Barr describió a Picasso como un «genio tan fecundo como versátil» al que ninguna «tentativa de exhaustividad conseguiría capturar, ni siquiera con más de trescientas obras», como era el caso. La exposición fue un acontecimiento de gran magnitud, con trescientas sesenta obras numeradas, incluyendo su actividad de decorador y de diseñador de vestuario de *ballets*, así como los libros que había ilustrado, los grabados producidos, las tapicerías diseñadas sobre cartón, las fotos de las numerosas esculturas que, a causa de la guerra, no habían podido atravesar el Atlántico, comprendiendo cada una de sus direcciones geográficas con la lista de sus obras en las colecciones americanas, de cada una de sus exposiciones, así como una bibliografía integral, algunas entrevistas —en resumen, una tentativa perfectamente cronológica, impecablemente organizada y (casi) tan exhaustiva como una tesis doctoral en historia del arte—. Lo más notorio, sin embargo, entre todos estos préstamos procedentes de colecciones privadas (en primer lugar los de la colección de Gertrude Stein o la de Meric Callery, la escultora americana amiga de Picasso, residente en Francia), es el gran número de obras indicadas en el catálogo como «*lent by de artist*» [préstamo del artista].

Así, la número 190, *The Three Dancers* (1925); la número 213, *Painting* (*Running Minotaur*) (abril de 1928) […]; la número 323, *Acrobat* (18 de enero de 1930); la número 233, *Crucifixion* (7 de febrero de 1930); la número 237, *Figure Throwing a Stone* (8 de marzo de 1931); la número 240, *Still Life on a Table* (11 de marzo de 1931); la número 241, *Reclining Woman* (9 de noviembre de 1931); la número 242, *Seated Nude* (21 de diciembre de 1931); la número 245, *The Mirror* (París, 12 de marzo de 1932); la número 247*, Figure in a Red Chair* (1932); la número 255, *Two Women on the Beach* (París, 11 de enero de 1933); la número 342, *Portrait of a Lady* (1937); la número 280, *Guernica* (mayo-comienzos de julio [?] de 1937); así como las sesenta obras siguientes (los números 281 a 341), *Studies for Guernica*… Como si con su participación activa y

generosa en la empresa de Barr, mediante la elección de algunas de las obras maestras de su panteón privado, de las que aceptara deshacerse temporal y excepcionalmente en aquel momento crucial de la historia, Picasso viniera a señalar, una vez más, que «el Viejo Mundo se ha suicidado».

Un acontecimiento suplementario vino entonces, de manera inesperada, a acrecentar la visibilidad del pintor en Estados Unidos. En mayo de 1936, la Barnes Foundation de Filadelfia (que había abierto sus puertas en 1925), seguida por Chicago, Cleveland y Nueva York, organizó una «primera exposición inédita de tapices» que el coleccionista Albert Barnes, invitado por la cadena NBC, describió como un «acontecimiento en la historia del arte», celebrando su lugar como «un eslabón en la cadena de la tradición, entre los descendientes de los tejedores de Beauvais y d'Aubusson» y «los lienzos de los maestros del arte contemporáneo como Picasso o Matisse», insistiendo en «su aporte espiritual y educativo», celebrando finalmente «la perspicacia, los conocimientos y el coraje de una mujer, la señora Paul Cuttoli», que de esta manera lograba una «victoria sobre la inercia característica de la burocracia del mundo entero».23 Desde 1928, Marie Cuttoli se había convertido progresivamente, en el nuevo dispositivo organizativo de Picasso, en una pieza central.

Gracias a su marido, primero diputado y luego senador (radicalsocialista) y alcalde de Philippeville en Argelia, había creado, a partir de los cartones de los grandes creadores contemporáneos (Braque, Matisse, Dufy, Chagall, Picasso) y el trabajo de las artesanas indígenas de Argelia (cuando no eran las Tapisseries d'Aubusson en París), una empresa única en su género. El lanzamiento, en 1935, tuvo un éxito fulgurante, cuando el marchante Étienne Bignou le abrió su galería en la calle 57 de Nueva York (en el Rolls Royce Building) para su primera exposición americana, antes de que Paul Claudel, el embajador en la época, no le ofreciera su patronazgo (con la Société des Amis de Blérancourt como patrocinador económico). Gracias a su lugar estratégico entre tres continentes (Europa, África y

América), gracias a su vida privada entre dos hombres clave (el senador Paul Cuttoli y el profesor Henri Laugier), gracias a las recepciones organizadas en sus casas de la Rue de Babylone en París y la Villa Shady Rock de Antibes, en la Costa Azul, Marie Cuttoli representó para Picasso un recurso poco común. En el momento en que comenzaba la Segunda Guerra Mundial, mientras Picasso se preparaba parar vivir recluido en la buhardilla de la Rue des Grands-Augustins, casi todas sus obras maestras se encontraban reunidas en Estados Unidos, comenzando por *Los saltimbanquis*, *Las señoritas de Aviñón* o *Guernica*, así como centenares de obras de todas las estéticas y todos los periodos coleccionadas, de manera regular y sistemática, por particulares y museos norteamericanos desde 1910 — sin contar con los ochenta préstamos excepcionales de la colección personal del artista.

* * *

¿Es necesario insistir nuevamente en el contraste abrumador con los museos franceses? Una donación del artista y una compra a la viuda Coquiot habían permitido al gran público conocer *La lectora* (1920) en el museo de Grenoble y *Gustave Coquiot* (1901) en el museo del Jeu de Paume (museo de las Escuelas Extranjeras), dos obras (no exactamente dos obras maestras), dos únicas obras que representaron a Picasso en las colecciones públicas francesas hasta 1947. Se produjeron algunos errores lamentables, como la pérdida de *Las señoritas de Aviñón*, cuadro que Jacques Doucet había adquirido en 1924, precisamente para evitar que partiera a América, y que luego decidió ofrecer a los museos nacionales, que lo rechazaron. Sin embargo, desde 1904, Picasso produce su obra en Francia como una auténtica transacción política, estética y social, negociando su estatuto de extranjero en la ciudad de manera magistral, deslumbrando a sus amigos críticos, poetas, coleccionistas, marchantes, a pesar de la indiferencia de las instituciones oficiales, como si sus obras se toparan con un «dominio reservado», como si su

introducción en un museo nacional corriera el riesgo de cometer una «ofensa territorial».[24] El marchante René Gimpel cuenta en sus memorias la visita de uno de sus amigos a casa de Jacques Doucet, después de que este hubiese tomado consciencia del rechazo de las obras de su colección por parte de los museos franceses: «En el Louvre, en el Luxembourg, nadie del mundo oficial quiere oír hablar de Picasso, está condenado»,[25] comenta Gimpel. Una anécdota sintomática para todos los interesados en la sociología del arte. Por su parte, el sociólogo Erving Goffman identifica la manera en que los «conocimientos etnológicos confusos» del «extranjero» chocan con la rigidez de las instituciones de acogida (cuyos códigos desconoce), de manera que este se ve obligado a inscribirse en «espacios de interferencia» en los que «las reglas están orientadas a evitar las colisiones, los escándalos, los incidentes».[26] Picasso jugaba maravillosamente a este juego. Gracias a sus marchantes y a sus amigos, el artista encuentra fuera de Francia instancias de legitimación.

Entre los pocos conservadores de museos franceses que se interesaron por su trabajo, hay que reconocer la persistencia de André Dézarrois, que ocupó un puesto en el museo de Luxembourg (entonces museo de Artes Vivientes) desde 1921 a 1926, antes de convertirse en director del museo de las Escuelas Extranjeras en el Jeu de Paume.[27] En 1937, en la exposición «Les maîtres de l'art indépendant (1895-1937)»[28] consigue a pesar de todo celebrar a Picasso incluyendo nueve de sus obras. «Más inquieto que nunca, más perspicaz tal vez, con un pensamiento más afilado por los hallazgos sucesivos de estos últimos ciento cincuenta años, y también con el espíritu más libre —escribe entonces en su catálogo el comisario visionario—, el artista de hoy no conoce fronteras para sus exploraciones.»[29] Por su parte, aquel mismo año, el Consejo de museos rechaza por nueve votos contra cinco la compra de *Bodegón con jarra y pan* (Fontainebleau, 1921), un bodegón que Dézarrois había encontrado a la venta. Según Androula Michaël, Picasso, estimando que este lienzo no representaba su obra, que no

era digna de un museo, propuso generosamente, por el mismo precio, ofrecer una obra más importante, más digna, pero el Estado rechazó la compra.[30]

Después de estas vanas tentativas, este fue pues el epílogo de las relaciones entre Picasso y «el mundo cerrado y homogéneo»[31] de las instituciones francesas. Recordemos, para concluir, un episodio irónico: en el dosier «Instituciones francesas» del Museo Picasso, la primera carta dirigida al artista está fechada en 1923. En efecto, con ocasión de la exposición «El arte indígena de las colonias francesas», organizada en el pabellón de Marsan[32] por el Ministerio de las Colonias, Picasso recibe una solicitud de préstamo de su estatua tiki de madera, originaria de las islas Marquesas (Mouha Hiva), valorada en 10.000 francos, y luego está invitado a participar, con su acreditación de expositor, el sábado 12 de diciembre de 1923, en la recepción que se celebrará con motivo de la visita del presidente Poincaré. Después de haber vivido en Francia durante más de veinte años, después de la celebración de su obra en prácticamente toda Europa y Estados Unidos, *el Picasso artista* sigue siendo ignorado por las instituciones francesas, pero estas se dirigen sin reparos al *Picasso coleccionista*.

En 1938, un André Level ya de edad avanzada pero todavía tan contundente como siempre, y como siempre tan agudo, le comunica a Picasso su turbación personal en una carta que no precisa de comentarios: «Querido amigo: Ayer estuve en casa de la señora Callery, y conté doce pinturas suyas, la mayoría inmensas y la mitad desconocidas para mí. Nunca había visto nada tan sorprendente. ¡Qué buena elección sobre aquellas paredes tan anchas! Va más allá de la exposición de la sala Petit. Gracias por haberme hecho conocer esta colección de una grandeza casi desmesurada, humillante para las de mi país. […] Muy afectuosamente, André».[33]

* * *

Al comienzo de este capítulo hemos descrito al artista

sumiendo en el desconcierto a sus seguidores, hasta tal punto su obra es heterogénea y rompedora, forzándolos a la parcelación, a la fragmentación o al abandono de la carrera. De ahora en adelante lo encontraremos protegiendo su retaguardia, organizando sus tropas, en una libertad total de acumulación, construyendo para su obra una geografía multipolar y planteando, en un mundo caótico, las bases de su red global y su personalidad cosmopolita, que funcionarán a pleno rendimiento. En una invisibilidad casi total para el gran público francés, y a pesar de dos puntos muertos de envergadura que lo harán tambalearse una década después, Picasso logra el prodigio de atravesar el periodo de entreguerras produciendo más que nunca y en todos los sentidos, funcionando ya como un Estado (rodeado por una impresionante red de colaboradores que ejercen funciones de ministros, de secretarios de Estado y de consejeros), al tiempo que hace avanzar a sus peones a partir de sus espacios de creación (una suerte de burbujas periféricas) que le proporcionan una ilusión de extraterritorialidad. En cuanto a la mayoría de sus obras, reunidas y puestas sobre seguro en el Nuevo Mundo, y luego organizadas y orquestadas de manera magistral por el mejor historiador del arte del país, deslumbrarán al público estadounidense.[34] Con su modelo antigenealógico, descentrado, no jerarquizado y de entradas múltiples, la obra de Picasso se corresponde perfectamente con el diagrama dibujado por Barr en 1936, muy lejos del modelo de escuela nacional sostenido por Jean Cassou, que presentaba a Picasso como un mero heredero de Goya. Barr se había formado en Harvard con Paul J. Sachs, que había inventado una ambiciosa política cultural a través de su célebre «Museum Course», un curso que desarrolló durante cuarenta y cuatro años. Su proyecto no tenía otro objetivo que el de engendrar una nueva profesión, y formar «expertos-investigadores»[35] capaces de revolucionar el estado altamente estático que prevalecía en Estados Unidos durante los dos primeros tercios del siglo XIX. Estos nuevos americanos, estos nuevos guías, debían ser, según Sachs,

«en primer lugar y ante todo, unos investigadores sólidos y eruditos, capaces de hablar lenguas extranjeras, para convertirse, en su momento, en especialistas». De igual modo, los nuevos museos estadounidenses del siglo XX tenían que salir de su estancamiento, de su condición de «caverna de Alí Babá», para transmitir un auténtico «proyecto educativo». El curso de Sachs arrancó en el mismo momento —primeros años del siglo XX— en que se producía un *boom* económico considerable en Estados Unidos. Sachs, que se había formado en el mundo de las finanzas por su familia (judía-alemana), percibía mejor que nadie la inminencia de la presión de las fuerzas económicas en el dominio de la estética. «En el curso de los próximos diez años —explicaba— se producirá, en cada municipalidad activa de nuestro país, una demanda creciente de directores y conservadores de museos con una sólida formación. Harvard tiene que conservar su preeminencia en la formación de los miembros de esta *nueva profesión*, de la que aún no se ha comprendido del todo ni su dignidad ni su función.»36

La obra de Picasso, en particular durante el periodo de entreguerras, no se desarrolla pues según una trayectoria lineal, no respeta ningún recorrido coherente, sino que pasa de un estilo a otro, bebe de mil fuentes e incluso, como el *Guernica*, de fuentes de lo más heterogéneo, que utiliza a la vez, y para una sola obra, sin preocuparse por ordenarlas, por jerarquizarlas, sino que las digiere a su manera —como si el arte de todos los tiempos y de todos los países fuese para él una inmensa caja de herramientas a la que uno recurre de manera tan libre como contingente—. Frente a una obra que, sucesiva y simultáneamente, abraza unos regímenes de significación de una variedad pasmosa, toda vez que desarrolla sus propios regímenes de temporalidad, tan ricos como desconcertantes, ¿qué otra visualización proponer si no es bajo un modelo que no se deja pensar del modo genealógico tradicional, sino más bien, como en el diagrama de Alfred H. Barr Jr., a partir de un modo que integra el caos, la heterogeneidad y las rupturas —es decir,

como una cartografía simplemente rizomática?

PARTE IV

Cinco años al borde del precipicio
1939-1944

ENVÍO

Ya lo ves, ahora que me ponía a trabajar… ¡qué historia tan sucia![1]

PICASSO a JAUME SABARTÉS

Durante la «guerra falsa»[*] que entonces comenzó, Picasso vivió aparentemente despreocupado, circulando entre Antibes y París, luego Royan y París. Gracias al minucioso diario de Sabartés dedicado a estos días, podemos seguir hora a hora las reacciones del artista, desde el mes de agosto de 1939 que pasó en Antibes. «El 22 de agosto recibo *Paris-Soir* —escribe Sabartés—, veo allí, de pronto, el retrato del señor Vollard y la noticia de su muerte […]. Este accidente saca a Picasso de su retiro temporal por unos días. Se va en plena noche, el día 23 […]. Yo lo acompaño […]. salvo el día del funeral, las mañanas pasan en la Rue La Boétie. Luego almorzamos en Lipp, vamos al Flore a tomar café […]. Se corrió la voz de su llegada y la gente comenzó a llegar poco después de su regreso […]. Tan pronto como tomamos contacto con el mundo exterior, la angustia colectiva se apodera de nosotros […]. Todos estamos convencidos de que la guerra es inminente […]. Nadie cree que se pueda evitar la catástrofe […]. Cada uno trae su mundo a Picasso; la gente lo cree mejor informado, más competente […]. Picasso tiene mucho que hacer antes de pensar en sí mismo, su obra está dispersa, es necesario reunirla y ponerla a cubierto. Al principio se contentó con juntarla en el estudio de Grands-Augustins.»[2]

El pánico de Picasso por proteger y reunir sus pinturas obviamente recuerda su angustia después de la Primera

Guerra Mundial, después del embargo de la galería Kahnweiler. No obstante, en 1939, veinticinco años después, con la fama adquirida por el *Guernica*, Picasso se convirtió en un referente, en una brújula, y ahora es a él a quien se recurre para descifrar el futuro. Pero ¿quién puede comprender su propia consternación? ¿No está él, el primero, y por razones evidentes, confundido por completo? Con la firma del Pacto germano-soviético, con la ilegalización del Partido Comunista en Francia, para él la situación se había vuelto absolutamente crítica: sabemos muy bien que fue por un ministro *comunista* español, Josep Renau Berenguer, nombrado director honorífico del Prado en septiembre de 1936. También conocemos el papel decisivo que jugó el Partido Comunista en el envío de Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil, y conocemos el apoyo que el artista mostró a los muchos comunistas españoles exiliados en París. Picasso alterna entre la despreocupación y la angustia, entre la respiración ligera y el terror de la guerra inminente —negando a veces los crecientes peligros para proteger su impulso creativo—. Sabartés continúa: «El viernes 28, Picasso recibió un telegrama de Saint-Raphaël invitándolo a regresar de inmediato a la Costa Azul para ver una corrida de toros el domingo. […] Se empiezan a colocar los carteles oficiales con las órdenes de movilización […]. "¡Ya lo ves, ahora que me ponía a trabajar!… ¡Qué historia tan sucia!" […]. Llegan tropas y más tropas. Se requisan escuelas, garajes y todos los locales importantes para albergar a los soldados». Poco a poco, la inquietud se apodera de Picasso, se muerde las uñas y, tres días después, vuelve de Antibes a París. Finalmente, el 29 de agosto se da otra salida, esta vez para Royan. «Picasso ha decidido irse de París —anota Sabartés —: "¿Sabes que corremos el riesgo de que aviones alemanes sobrevuelen París esta noche?".» Los tenemos instalados en Royan.

En los archivos del Museo Picasso, en el archivo «Ateliers E 11», un pequeño y sencillo mapa, justamente enviado desde Royan durante esos días, nos recuerda la

brutalidad de la situación. Junto a las palabras «Ministerio del Interior, Dirección de Seguridad Nacional, Gabinete del comisario de policía de Royan (Charente-Inférieure)», con tinta negra, el comisario de Policía garabateó con urgencia estas pocas palabras manuscritas: «7 de septiembre del 39. Señor, debería pedirle que viniera a mi oficina lo antes posible. Sírvase aceptar, Señor, la expresión de mis distinguidos sentimientos». A pesar de todo, a pesar de los placeres de la corrida, a pesar de la búsqueda en Royan de un nuevo taller o de los suministros adecuados (caballete, tela, colores), Picasso se vio superado por los acontecimientos: el mapa del comisario de Policía de Royan es un disparo de advertencia dirigido a él, como a todos los extranjeros. A partir de ahora, es vigilado de cerca y no puede moverse sin un salvoconducto para cada uno de sus viajes. A partir de ahora, el *Guernica*, la obra que lo hizo famoso al otro lado del Atlántico, ese estandarte de la resistencia a todos los fascismos, que circula por museos de Estados Unidos y de Europa desde 1937, lo pondrá en peligro.

AC 82117

121





D.A.

Paris, le 3 Avril 1940.

Monsieur le Garde des Sceaux

J'ai l'honneur de solliciter ma naturalisation et m'engage à payer les droits de sceau à cette fin.

Veuillez agréer, Monsieur le Garde des Sceaux, l'expression de mes sentiments dévoués

Picasso

PARIS - 23 rue La Boétie 8e Art

Solicitud de Picasso de un carnet de identidad de extranjero, 1935 (archivos de la Prefectura de Policía de París).

CAPÍTULO
38
Ponerse a cubierto

Trabajo, pinto y me fastidio.[1]

PICASSO a JAUME SABARTÉS

¿Por qué, el 3 de abril de 1940, Picasso presenta ante el ministro de Justicia, por primera y última vez en su vida, una solicitud de naturalización? ¿Por qué ese día? ¿Qué pasa con su expediente? ¿Quién lo trata? ¿Por qué su desarrollo se estanca? En la considerable[2] bibliografía sobre Picasso durante estos años oscuros, raros son los estudios que incluyen la historia de la policía. Sin embargo, es precisamente en los archivos de Pré-Saint-Gervais, es en los archivos policiales donde debemos volver para encontrar las primeras respuestas a estas preguntas.

Recordemos los expedientes de los cuales Picasso había sido objeto en 1901, 1911, 1932, según las olas de xenofobia que sacudieron al país, y recordemos su miedo a firmar las peticiones, tantas angustias con las que todavía compartirá el camino hasta 1940, pero ninguna situación había alcanzado nunca este grado de gravedad, y él lo sabe. Pese a las amenazas que recaen sobre los extranjeros y que le pueden golpear de lleno, Picasso también sabe que tiene bazas gracias a sus redes. Sigue siendo un hombre rico, muy rico, y encuentra tiempo para gestionar sus diversas emergencias financieras con su banquero Max Pellequer.

Si el artista todavía sigue optimista sobre su situación administrativa, es porque puede contar con sus enlaces de

alto nivel, empezando por Henri Laugier, experto científico, hombre de gabinetes ministeriales que, desde hace quince años, forma parte del *establishment* como mano derecha del ministro Yvon Delbos —¿en la Secretaría de Estado de Educación Técnica y Bellas Artes, en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, en el Ministerio de Justicia, en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en el Ministerio de Educación?—. Para Picasso, Laugier desplegará todos sus contactos. Entre ellos, Maurice Toesca, antiguo alumno de Alain, un hombre de letras con una escritura pequeña y meticulosa, que hizo carrera en la administración de la Prefectura de 1934 a 1946 y bajo la Ocupación mientras consagraba su vida a escribir. Está, sobre todo, el prefecto André-Louis Dubois, hombre de confianza del ministro del Interior Albert Sarraut: en enero de 1938 es responsable de misión, luego jefe adjunto de gabinete, antes de convertirse, del 30 de agosto de 1939 al 25 de junio de 1940, en director adjunto de la DGSN[3] y en director de Policía y Asuntos Generales, luego de ser destituido por Pétain. Tantos apoyos políticos, en fin, de los que Picasso puede beneficiarse durante estos años oscuros. Sin embargo, en estas circunstancias, los límites de su talento como estratega se revelan brutalmente. De agosto de 1939 a agosto de 1940, realizó varios viajes de ida y vuelta Royan-La Rochelle, luego Royan-París (noviembre y diciembre de 1939, febrero de 1940), al parecer para tratar de regularizar su situación. Pero es el último de estos viajes a París el que nos interesa. Tuvo lugar del 15 de marzo al 17 de mayo de 1940. Y fue durante este viaje cuando, el 3 de abril de 1940, Picasso presentó ante el ministro de Justicia, por primera y última vez en su vida, una solicitud de naturalización, de la que apenas se informó a cuatro o cinco personas y que nunca se abrió, después, a nadie.

Al principio, era solo una pequeña tarjeta de visita, elegante e incongruente, en una gran carpeta roja con la cubierta raída, guardada en los archivos de la Prefectura de Policía de París. El dosier de Picasso había conocido extrañas peripecias: evacuado en una barcaza por los nazis

con otros «archivos sensibles», los alemanes lo envían a Berlín en 1942, luego es recuperado por los soviéticos y transportado a Moscú en 1945, antes de ser comprado por Francia en 1994. «DOSIER DE EXTRANJERO Ruiz Picasso, llamado Picasso, Pablo, nacido el 25. 10. 81 en Málaga, pintor, número 74.664», reza la tapa roja. Era una tarjeta de visita tan elegante que parecía venir de otro mundo. Decía: «Paul Cuttoli Senador 55 Rue de Babylone». Pero esta tarjeta de visita contenía otra pista: delante del nombre, a lápiz, se había añadido la inscripción «Sra».

¿Por qué está incluida esta tarjeta de visita en el expediente policial de Picasso? ¿Qué relaciones mantenía la señora Cuttoli, esposa del senador radical-socialista de Constantine y amante de Henri Laugier, con los funcionarios de la Prefectura de Policía? ¿Por qué y cómo Marie Cuttoli, empresaria de alfombras y tapices gracias a los dibujos de los pintores de vanguardia, se entromete en los asuntos administrativos de Picasso? ¿Trata de usar la posición política de su esposo? ¿De su amante? Así comenzó, en mi investigación del expediente de naturalización, el descubrimiento de tres personajes increíbles en el entorno del pintor. Un poco subterráneos, un tanto atípicos y muy adorables, Paul Cuttoli, Marie Cuttoli y Henri Laugier —un trío en la ciudad— que guardaban, ellos solos, el secreto de este planteamiento discreto, delicado y eminentemente político, para un artista español republicano en la España franquista, en la Francia ocupada durante un periodo tan turbulento, apenas unas semanas antes de la derrota francesa.

Ya habíamos podido notar la elegancia de las firmas de Picasso en sus documentos administrativos —una firma tanto más asertiva, tanto más arrogante cuanto más humillante es la situación—. En este caso, el de la primavera de 1940, no es una excepción a la regla. «París, 3 de abril de 1940, Señor ministro de Justicia, tengo el honor de solicitar mi naturalización y me comprometo a pagar las tasas para este fin. Sírvase aceptar, Señor ministro de Justicia, la expresión de mis devotos sentimientos», dice el

texto mecanografiado al pie del cual está pegado, en tinta negra, un magistral, elocuente, dinámico, exuberante «Picasso», con letras ligeramente deformadas —pero ¿quién tendría la osadía de no reconocer su nombre?—, un «Picasso» al que nada ni nadie se le resiste, un «Picasso» que no dudó ni un minuto del resultado positivo de su demanda… Al trote le siguen la investigación requerida por el Ministerio de Justicia con la Prefectura de Policía (23 de abril), la citación en la comisaría de la Madeleine (26 de abril), el cuestionario completo con la nota de «buena información» y la «opinión favorable» del comisario de Policía (30 de abril), así como sus epígrafes «Situación patrimonial», «Antecedentes penales», «Estado de salud», «Situación militar». Nos detendremos en algunos recovecos sabrosos de este archivo abracadabrante. En el apartado «Grado de asimilación», a la pregunta «¿Ha mantenido sus costumbres nacionales o ha adoptado nuestros usos?», la respuesta cae: «Ha adoptado nuestras costumbres». A la pregunta «¿Entiende y habla nuestro idioma con fluidez y corrección?», otra respuesta: «Sí, con fluidez». A la pregunta «¿Suele relacionarse con franceses o extranjeros?», respuesta: «Con franceses». Finalmente, a la pregunta «¿Por qué motivos solicita la naturalización?», esta respuesta: «Quiere establecerse definitivamente en Francia». Por lo tanto, hasta el momento Picasso ha realizado un recorrido impecable, pero a lo largo de esas semanas de abril de 1940 se trata de una auténtica carrera contrarreloj y al más alto nivel, como indica un adjunto pegado en la parte superior de su expediente: «Solicitud de naturalización especialmente indicada por el Consejo de ministros», así como la nota manuscrita «Por favor, envíe el cuestionario en el plazo de 4 días», o el sello «NATURALIZACIÓN MUY URGENTE». Visto así, todo en este archivo lo señala como un archivo excepcional, empezando por la extrema velocidad con se instruyó (apenas seis semanas): una solicitud de naturalización en general podía durar, en esa época, entre seis meses y un año como mínimo.

Dejamos, pues, a Picasso con el informe favorable del

comisario de la Madeleine el 30 de abril de 1940. ¿Qué pasa en las semanas siguientes? Picasso vuelve a Royan el 17 de mayo. Es una carta de Marie Cuttoli, fechada el 1 de junio y descubierta en los archivos del Museo Picasso, la que vuelve a subrayar su papel decisivo en el proceso y nos permite ver un poco más claro en este expediente. «Querido amigo, después de tu partida me quedé otros seis días en París —escribió—. Todavía estaría allí si una amiga de mi esposo que tiene una casa aquí no me hubiera ofrecido hospitalidad [...]. No te hablo de sucesos que conoces tan bien como yo. La traición del belga. Las amenazas de Mussolini [...] el deseo de Hitler de hacer una entrada sensacional en París [...]. Le escribí unas palabras a la señora Brack para saber cómo anda tu asunto que no puede tardar mucho. Esperemos que pronto podamos encontrarnos todos reunidos en París, en días mejores y fuera de esta espantosa pesadilla.» Detengámonos un momento en la mención de la señora Brack y en la figura de su esposo, Pierre Brack.

¿Quién es Pierre Brack? Este consejero del Tribunal de Casación es lo que se llama un «gran servidor del Estado»: de 1934 a septiembre de 1940, al servicio de la Place Vendôme como director de personal y luego como director de asuntos civiles y certificados, se esfuerza con éxito para llevar a cabo reformas importantes. Revocado por Pétain a partir de 1942, se afilió al movimiento Libération-Nord y a las Fuerzas Francesas Libres. En muchas ocasiones, intervendrá eficazmente para extraer franceses de los tribunales del enemigo, asegurar su defensa, facilitar las evasiones. En mayo de 1940, en el caso de Picasso, Brack se convirtió en el hombre indicado para la situación.[4] Además, en el expediente de la Prefectura de Policía, un pequeño adjunto confirma su papel clave en el proceso: fechada el 25 de mayo de 1940, escrita con lápiz rojo, una nota manuscrita especifica una instrucción urgente, según la cual «el expediente debe ser enviado a nombre del señor Brack».

Sin embargo, es exactamente el mismo día que se firmó el informe desfavorable de Inteligencia general —un

venenoso expediente de cuatro folios de la «Dirección general y juegos, sección 4.ª, brigada criminal»—, que finalizaba con estas palabras: «En conclusión, este extranjero no amerita nada para obtener la naturalización; por otra parte, y según lo anterior, debe ser considerado altamente sospechoso desde el punto de vista nacional». A continuación, el dictamen manuscrito del prefecto de Policía (una página), sin fecha ni firma nominativa, resuelve «sobreseer el examen de la solicitud de naturalización»: «M. Ruiz Pablo, llamado Picasso […]. Artista pintor, dueño de un castillo […] poseería una considerable fortuna ubicada en el extranjero —dice—. M. Picasso, cuyas ideas parecen estar comprometidas con doctrinas extremistas, proporcionó subvenciones al gobierno republicano español durante la guerra civil y fue nombrado conservador de museos […]. Sin embargo, este extranjero no es objeto de ningún comentario desfavorable en privado. Le dejo a usted al cuidado de apreciar si no sería conveniente posponer el examen de su solicitud de naturalización. El prefecto de Policía [¿Roger Langeron?]».

En el expediente, es de hecho la nota de denuncia adjunta (fechada el 7 de mayo de 1940, seguida del informe desfavorable que recoge cada uno de los términos) la que pone punto y final a toda la empresa. Vamos a familiarizarnos con ella:

«En los círculos de artistas pintores de Montparnasse se denuncia fuertemente la actitud del pintor PICASSO, quien recientemente criticó nuestras instituciones en varias ocasiones y defiende de forma abierta el comunismo.

»Varias personas creíbles que desean permanecer en el anonimato han hecho la siguiente declaración:

»*Hace unas semanas, mientras estábamos en el Café de Flore, 172 Boulevard St. Germain, escuchamos al conocido pintor Picasso haciendo comentarios netamente antifranceses.

»*Mientras hablaba en contra del gobierno de nuestro país, un consumidor (civil) se le acercó de repente y después de declarar su condición de oficial del ejército

polaco, le ordenó que se callara.

»*El pintor Picasso abandonó entonces el establecimiento, todavía pronunciando algunas palabras con aire desdeñoso, pero al día siguiente se ausentó de París durante unos días, sin duda temiendo que este incidente le causara “problemas”.

»*Sabemos también que, durante la guerra civil en España, Picasso realizó una activa propaganda a favor de los gubernamentales, a los que además había apoyado enviándoles varios millones, al parecer, a través de la venta de sus cuadros; tendría un contrato con un marchante de arte llamado Rosenberg.

»*Finalmente, este extranjero que se hizo en Francia, en la llamada pintura moderna, una reputación que le permitió ganar sumas considerables, habría declarado, hace varios años a algunos de sus amigos, que a su muerte dejaría su colección al gobierno ruso y no al gobierno francés.

»*Añadido a los hechos por los que se le acusa más arriba, esta declaración demuestra que Picasso tiene una forma singular de agradecer al país que le acogió y, en las circunstancias actuales, su conducta es, cuanto menos, indecorosa.

»RUIZ Y PICASSO, más conocido como Picasso Pablo, nacido el 25 de octubre de 1881 en Málaga (España) es de nacionalidad española.

»Casado con la llamada Jojlava [sic] Olga […].

»Picasso llegó a Francia en 1900 y, al igual que su mujer, cumplió con la normativa que regulaba la estancia de extranjeros en nuestro país.

»Desde 1918 vive en el número 23 de la Rue La Boétie y posee un castillo en Bois-Geloup [sic] cerca de Gisors (Eure); de todos modos, actualmente reside en La Rochelle. En cuanto a su esposa, ella lo habría dejado recientemente para vivir en el 16 de la Rue de Berne. En el expediente de Picasso hay una nota, fechada el 17 de mayo de 1905, en la que se indica que había sido objeto de un informe fechado el 10 de junio de 1901, mencionando que en ese momento

vivía con un compatriota, el anarquista vigilado Manach Pierre [sic], y él mismo debía ser considerado como tal.

»Picasso no está anotado en los Registros Judiciales.

»Actualmente se está examinando en nuestros servicios una solicitud de naturalización».[5]

En el periodo de agudo espionaje por el que atravesaba Francia, la celebridad internacional de Picasso se utilizó, como vemos, para presentarlo como un enemigo del país, totalmente subordinado a las potencias extranjeras. Es cierto que su expediente de naturalización fue respaldado por Laugier y por Cuttoli, ciertamente Pierre Brack lo esperaba en el Ministerio de Justicia, pero viajó entre administraciones francesas durante uno de los periodos más caóticos de la historia del país, durante el cual ya se han desatado los conflictos entre los departamentos de Policía. El 10 de mayo de 1940, para sorpresa de todos, Hitler derrota a Francia contundentemente, en cinco semanas: ahora todas las cartas están barajadas y el Gobierno huye a Burdeos. El 20 de mayo todo el mundo sabe que el mariscal Pétain, embajador ante Franco, ya está de regreso y el 17 de junio todo ha terminado para Francia. En este sentido, la carta de Marie Cuttoli enviada a Picasso el 1 de junio de 1940 es crucial. Ella menciona sus «palabras a la señora Brack para saber cómo anda […] tu asunto que ahora no puede tardar mucho». Sin embargo, fue el 25 de mayo, es decir, cinco días antes, que se firmó la nota venenosa que enterró el expediente.

¿Por qué, entonces, Pierre Brack, contactado por Laugier y Cuttoli en abril de 1940 para lograr la naturalización de Picasso, permaneció sin hacer nada? ¿Qué pasó con este expediente, acompañado de un dictamen favorable y de una nota envenenada? ¿Se lo transmitieron? ¿Es posible que el caso se derrumbara por la aceleración de los acontecimientos (debacle, éxodo, cambio de régimen)? Y, además, ¿continuaban las naturalizaciones masivas en mayo-junio de 1940? ¿Cómo no podría haber influido en el proceso el clima particularmente xenófobo de estas semanas tan especiales? ¿No se ralentizaron, incluso bloquearon, las

naturalizaciones en ese momento? ¿Fue Pierre Brack quien, alertado por Henri Laugier, exigió este archivo al prefecto de Policía para completar la solicitud? ¿Se negaron los servicios de la Prefectura a transmitirlo? Entonces, ¿qué pasó en ese momento entre la Prefectura de Policía y el Ministerio de Justicia? Lo mínimo que se puede decir es que las presiones contradictorias que se pueden leer en el dictamen favorable del comisario de la Madeleine (30 de abril) y el odioso informe de Inteligencia general (25 de mayo) reflejan la extrema volatilidad de la administración durante esos días excepcionales. ¿Por qué Brack no insistió en obtener el archivo que había sido tratado, hasta entonces, como un archivo privilegiado, a una velocidad impresionante? ¿Y quién firmó la nota envenenada del 25 de mayo de 1940? Preguntas que permanecerán para mí sin respuesta durante algún tiempo.

El 17 de mayo, como hemos visto, Picasso regresa a Royan. El 17 de junio se produce la debacle. «Vemos a las tropas alemanas llegar a Royan con una angustia atroz —escribe Sabartés—. Llegan un domingo por la tarde, Picasso los ve desfilar por delante de su estudio, porque la comisaría está detrás y el Kommandantur se instala un poco más allá de la villa Les Voiliers. El hotel de París, que se encuentra al lado, fue ocupado por los oficiales y de inmediato comenzó un ir y venir de tanques, camiones, motocicletas, armas, etc. […] El 23 de agosto, Picasso decide volver a París […] y el 25 dejó Royan definitivamente con su galgo *Kazbek*[6] y todo el equipaje.»[7]

CAPÍTULO 39
Subsistir

> El desbarajuste universal del verano del 40 […] es la reaparición a plena luz del día de corrientes sumisas, subterráneas […] es un gigantesco «salón de los rechazados» que reclama su lugar a pleno sol, todas las «generaciones confundidas».[1]
>
> DANIEL LINDENBERG

A partir del 17 de junio de 1940, con su aplastante derrota y el establecimiento de la ocupación nazi, Francia se embarcó a toda velocidad en el periodo más xenófobo de su historia. Y es como si los momentos más viscosos de la década de 1930, los textos más violentos de Georges Mauco y otros, todas las consignas del coronel de La Rocque en *Le Flambeau*, las de Maurice de Vlaminck en el *Paris-Journal*, o las denuncias de Xavier Vallat que pensaba que Francia se acercaba a la saturación, ahora se les podía dar rienda suelta ya que, para todas estas voces xenófobas, los chivos expiatorios de la Francia derrotada no son otros que esos «metecos» que demolieron el país. Evoquemos a Camille Mauclair que, en «Les métèques contre l'art français» (1924), fustigaba a la «multitud de *Montparnos* unida por el culto del alcohol, la cocaína y el arte vivo…», presintiendo el arte moderno como una vasta conspiración internacional instigada por marchantes y críticos judíos contra las «aspiraciones étnicas» de Francia, con una denuncia

periódica de su «influencia corruptora» y sus «motivaciones venales».[2] Tal y como lo percibe Daniel Lindenberg, el verano de 1940 marca claramente «el final de los años treinta con su aspecto de "terror del año 1000" […] y su tono crepuscular», así como la aparición visible de estas voces que habían caminado más o menos subterráneas, con sus resentimientos contra la *intelligentsia*.[3]

La instalación del mariscal Pétain en Vichy también pone en cuestión todos los procesos de naturalización emprendidos desde 1927. En efecto, si la ley del 10 de agosto de 1927 permitía a un extranjero convertirse en francés «después de solo tres años de presencia en Francia en lugar de los diez años de antes»,[4] el 22 de julio de 1940, el nuevo ministro de Justicia, Raphaël Alibert, creó una comisión para revisar dichas naturalizaciones. Además, ordenanzas sucesivas (finales de agosto de 1940, 18 de septiembre de 1940, 18 de octubre de 1940, 26 de abril de 1941) «arianizarán» los negocios dirigidos por judíos y los confiarán a «buenos franceses», los grandes beneficiarios de estos actos de expolio. Pero también se trata de castigar a esos «extranjeros internos», a los que Charles Maurras atribuye la decadencia del país durante cuarenta años. «La "purificación" de la nación francesa está en marcha», sobre todo porque «el segundo [error de Pétain]», recuerda Robert Paxton, fue «rechazar la fórmula federativa de la Sagrada Unión, familiar a todos los que habían conocido la guerra de 1914-1918, en favor de la exclusión de todos los supuestos culpables de la decadencia francesa (judíos, comunistas, masones, partidarios del Frente Popular)».[5] Por lo que respecta a Picasso, desde 1904 nunca se había planteado, antes del 3 de abril de 1940, la presentación de una solicitud de naturalización.

El 25 de agosto de 1940, cuando partió de Royan hacia París, vino a vivir a una ciudad ocupada por los nazis donde, desde el 14 de junio, la bandera de la cruz gamada ondeaba sobre el Arco de Triunfo. Se desplaza a pie entre la Rue La Boétie y la Rue des Grands-Augustins, como hacía desde 1937, hasta que decide, a principios de 1942,

retirarse a la Rue des Grands-Augustins durante un periodo de confinamiento total —el primero y único en toda su vida —. Esta decisión coincidirá con el inicio de la famosa «guerra total» lanzada por Hitler el 22 de junio de 1941 y la Operación Barbarroja, que marca la agresión de Alemania a la URSS. A partir de ahora, por tanto, Picasso debe enfrentarse a una nueva xenofobia, ya no *estructural* esta vez, sino *asumida*, una xenofobia de Estado. De hecho, a partir de 1932 se traduce en el culto al hombre nuevo, esa «nueva raza» que, como escribió Jünger, «encarna la energía y desborda de violencia»; y es el joven jurista de las SS, Reinhard Höhn, quien se encargará de repensar la administración del territorio nazi. Desde la exposición «Entartete Kunst» [Arte degenerado], inaugurada el 19 de julio de 1937 en Múnich bajo la égida de Joseph Goebbels, Picasso ha sido considerado por el régimen nazi como uno de los primeros artistas *degenerados* de los cuales debe limpiarse la sociedad. Ese día, en su discurso, el artista Adolf Ziegler, presidente de la Cámara de Bellas Artes del Reich, vilipendió a esas «monstruosidades de locura, de impudicia, incapacidad y degeneración», es decir «las 600 obras de arte de esta exposición [que] nos ofenden y disgustan a todos».[6]

A partir de entonces, la vieja rivalidad franco-alemana estuvo más de actualidad que nunca. Mejor: eligió, como campo de batalla privilegiado, el mundo del arte donde Alemania quería tomarse su revancha. «Dote o sustituto sexual, en esta "pareja Francia-Alemania", el arte estaba en cualquier caso en el centro del deseo nazi de apropiarse de Francia robándole sus obras maestras —comenta el historiador Laurence Bertrand Dorléac—. Una forma de completar en beneficio propio una vieja guerra cultural europea, cuya victoria había coronado con demasiada frecuencia a París.»[7] Solo quince días después del armisticio, empieza una «formidable operación de pillaje de obras de arte según la ley del más fuerte».[8]

Ha llegado, por tanto, el momento de hacer pagar a Francia la arrogancia con la que había mirado a Alemania

en materia de arte, cultura y refinamiento. «Vamos a desagraviarnos y a recuperar de los franceses todo lo que nos han robado a lo largo de los siglos»,[9] exclama Goebbels, a quien el *Führer* otorga amplios poderes en la política de saqueo organizado. Sin embargo, en este ámbito también siguen compitiendo servicios y personalidades, y es uno de los rivales de Goebbels, Alfred Rosenberg, fiel seguidor de Hitler y uno de los teóricos del nazismo, quien lleva el peso del saqueo de las colecciones judías en Francia. El censo se inicia abruptamente el 30 de junio de 1940: se transportan los *stocks* de los principales marchantes de arte a la embajada alemana, Rue de Lille, y cerca de ochenta colecciones privadas son incautadas con la ayuda de la Policía parisina.

A partir del otoño de 1940, el saqueo de propiedades judías ya no es suficiente para la codicia alemana, y los servicios de Rosenberg se proponen encontrar todas las colecciones abandonadas (o supuestamente abandonadas) tanto en París como en las provincias. Reunidas en los museos del Jeu de Paume y del Louvre, requisados para este propósito y ahora administrados por alemanes, las obras de arte son objeto de un inventario exhaustivo: tasadas, fotografiadas, catalogadas —a menudo con dificultad—, luego embaladas y se envían a Alemania. En total, según el informe del funcionario Robert Scholz (por debajo de la realidad) citado por Laurence Bertrand Dorléac, «un mes antes de la liberación de París, hay 203 colecciones con 21.903 objetos de todo tipo, incluidas unas 11.000 pinturas —en su mayoría pertenecientes a coleccionistas judíos— que, entre marzo de 1941 y julio de 1944, fueron así transportados al Tercer Reich por cientos de vagones desde la Gare du Nord».[10] De toda manera, algunas obras «indignas del viaje», en particular las pinturas atribuidas a los «pintores degenerados», deben ser destruidas físicamente. Así, el 27 de mayo de 1943, según Rose Valland que, adscrita al Jeu de Paume, sigue siendo la única testigo de esta escena alucinante, los nazis se encarnizan contra «los cuadros marcados con el sello "E.

K.”, *Entartete Kunst* [arte degenerado], obras de Masson, Picabia, Valadon, Klee, Max Ernst, Léger, Picasso, Kisling, La Fresnaye, Marval, Mané-Katz y muchos otros»,[11] y los rasgan a cuchillo antes de transportarlos en camiones hasta la hoguera final. En total, alrededor de quinientas o seiscientas obras se quemaron en el corazón de París, bajo la forma de un gigantesco auto de fe, realizado discretamente para evitar reacciones intempestivas de los franceses.

Pero esta manera ruda de apropiarse, y a veces destruir el arte que había florecido en Francia, no fue unánime entre los nazis destacados en París. Frente a Goebbels y Rosenberg se encuentran nuevamente Otto Abetz —orgulloso de haber logrado convencer al *Führer* de no «polinizar» Francia, administrándola de una manera más «sutil» que los demás países ocupados— y otras personalidades alemanas francófonas, como Gerhard Heller, el Sonderführer a cargo de la literatura en la Propagandastaffel, o Ernst Jünger, oficial de estado mayor de parranda por París, escritor francófilo y censor militar de las tropas de ocupación.

Sin embargo, mientras dure la ocupación nazi y lejos de compartir la suerte de sus amigos, Picasso parecerá un privilegiado. ¿Quién lo protege? ¿Fue Alfred Réty, el jardinero de Boisgeloup, que envía regularmente verduras y frutas desde Normandía? ¿Fue Luiz Martins de Souza Dantas, el embajador de Brasil en Francia (un hombre valiente y favorable a los resistentes), quien le suministró cigarros el 27 de enero de 1941?[12] ¿Fue la viuda de Julio González, quien le hizo llegar huevos frescos y manzanas desde Lot el 18 de septiembre de 1942?[13] ¿Se trata, en fin, del dueño del restaurante Le Catalan donde, el 11 de noviembre de 1944, Picasso se regalará con un *chateaubriand*[14] —un día de racionamiento de carne—, y donde será multado por los nazis antes de obligarle a encerrarse durante un mes? ¿O fue el embajador de Franco en Francia, José Félix de Lequerica, un auténtico franquista, quien protegió el estudio de la Rue La Boétie y el de la Rue

des Grands-Augustins, poniendo precintos en las puertas? ¡El caso de Lequerica[15] es tan especial que uno se pregunta a qué juego estuvo jugando con Picasso!

Entre sus otros privilegios, Picasso aún puede contar con su banquero, Max Pellequer, quien, antes del armisticio, se ocupaba diligentemente de sus impuestos. ¿Se aprecia suficientemente el valor de una relación así en tiempos tan difíciles? Porque es precisamente a un intocable, al que parece dirigirse Pellequer cuando, el 19 de agosto de 1941, revela el tipo de intercambio que entabla con Picasso, intercambio que podría designarse como una economía de subsistencia, una economía de trueque, Pellequer prestando servicios, Picasso aportando obras de arte. «Evalué lo desagradable que era para usted mezclar asuntos de mucho dinero entre nosotros y qué tan profundamente estaba usted por encima de estas contingencias —afirma—. Os doy las gracias por regalarme dibujos tan bonitos […] pienso en mi cuadro de la época azul, lo he soñado durante años y el sueño realizado lo confirma en mi imaginación y en mi memoria. […] Pienso volver a París el 1 de septiembre; hasta entonces, si tiene la oportunidad de escogerme algunos hermosos dibujos o acuarelas —o algunas hermosas pinturas de su agrado—, para mí será un placer.»[16]

CAPÍTULO 40

Jugar con fuego Enero de 1942–julio de 1944

> Vemos que la política del *Führer* con respecto a Francia fue absolutamente correcta. Hay que dejar a los franceses al margen. Tan pronto como los halagas, lo malinterpretan. Cuanto más los dejas en suspenso, más tienden a bajar el tono.[1]
>
> JOSEPH GOEBBELS

El 22 de junio de 1941, Hitler lanza la Operación Barbarroja, que significa la agresión de la URSS por parte de Alemania y el inicio de la famosa «guerra total». En territorio francés, los comunistas se volcaron en la resistencia y lanzaron sus acciones de sabotaje contra los nazis, reprimidas con una ferocidad sin igual, ya que, a los ojos de Hitler, «un soldado alemán vale tres veces más que un comunista francés».[2] En 1942 y en 1943, y hasta mayo de 1944, se entró en una «espiral de muerte», con más y más ejecuciones y deportaciones masivas de judíos y «bolcheviques» a los campos nazis. En el París ocupado, Picasso tuvo que enfrentarse a un nuevo tipo de Estado, a una policracia nazi particularmente perversa, al «nuevo romanticismo» hitleriano que quiere restablecer las corporaciones, las relaciones orgánicas entre grupos miembros de un mismo *Volk* [Pueblo], guiados por una élite aristocrática y en el cual, según el ideólogo Eugen Diederichs, «el Estado sería el servidor del Espíritu, del *Volk*

y de sus intereses».

Por un lado, Goebbels y sus imparables órdenes de represión. Por el otro, ciertos funcionarios destinados en París, nazis a los que les gusta jugar a hacerse los liberales, incluso los caballeros andantes de la cultura francesa en peligro. Considerado desde el *Guernica* como la encarnación misma de una España republicana que ya no existe, enfrentado a un Estado francés que rechazaba su naturalización, condenado por el ocupante nazi como un degenerado, Picasso está más que nunca expuesto a los vientos contrarios de la Historia, un artista en un mundo donde las divisiones ideológicas y políticas de antes de la guerra han dado paso a una espesa niebla.[3] En estas condiciones, él lo sabe, su margen de maniobra se reduce y el más mínimo paso en falso puede tener consecuencias nefastas. Su celebridad lo protege y lo expone al mismo tiempo. «Él no ignoraba que a menudo un régimen autoritario tiene interés en derribar una cabeza simbólica —señala Émilie Bouvard—. El ejemplo de la muerte de Federico García Lorca, ejecutado por las milicias franquistas el 19 de agosto de 1936, está ciertamente vivo en su memoria.»[4] Visto el patio, el fino estratega se repliega. ¿Y su obsesión durante los años de la guerra? Continuar su trabajo mientras se cubre las espaldas gracias a los pocos apoyos que ha podido obtener de los poderes establecidos.

Pero ¿cómo podría haberse protegido Picasso del ocupante, él, que tan manifiestamente se opuso a la barbarie en la época del *Guernica*, y él, que se niega a jugar al arrepentimiento para complacer a los nuevos amos? De ahora en adelante, encerrado en su estudio de Grands-Augustins, recibe gente por la mañana, trabaja por la tarde y por la noche, se mueve entre personalidades, conocidos, amigos de todo pelaje, suspendido peligrosamente sobre «el abismo cada vez mayor que separaba a los colaboradores de los resistentes», puesto que, según Robert Paxton, «los lazos personales y ya antiguos, entre escritores animados por un respeto mutuo por sus talentos literarios, permitían cruzar la línea que separaba las diferencias ideológicas (la lealtad

hacia ciertas instituciones podía pesar más que la política)».[5] Picasso se desenvuelve, pues, en el centro de «este complejo triángulo formado por Vichy, el ocupante nazi y los ultras franceses»:[6] la potencia ocupante lo veta para exponer y los fascistas franceses lo odian, porque ven en él a uno de los responsables de la degeneración francesa («Matisse a la basura, Picasso a Charenton»,[7] no cesa de repetir la prensa colaboracionista).[8] Fue insultado por Maurice de Vlaminck, mascarón de proa del movimiento fauvista reconvertido en apóstol de la vuelta al orden y vibrante partidario de Vichy: el 6 de junio de 1942 lo acusó «de haber conducido la pintura francesa, entre 1900 y 1930, a la negación, a la impotencia, a la muerte».[9] La Ocupación, explica Laurence Bertrand Dorléac, «convirtió en mortal un ataque que, por lo normal, se habría derrumbado rápidamente bajo un montón de respuestas de disgusto». Y añade: «pero en un momento en que Francia intentaba desesperadamente recuperar la unidad perdida», Picasso se convirtió «en el chivo expiatorio por antonomasia que iba a encarnar las mil y una facetas del mal: el desplazamiento, el desorden, la blasfemia, todo lo que Francia ya no quería y que asociaba con extranjerizo de sus raíces. Seguro de ser escuchado por todos aquellos, muchos, que pensaban en Picasso como el adalid de la decadencia, Vlaminck le dio un golpe bajo en un texto que respondía a una doble lógica: denunciar la aventura moderna —que nada tenía de original— y, al mismo tiempo, denunciar un artista aún en París, apenas tolerado y demasiado conocido por sus simpatías políticas».[10] Sometido a las pretensiones de los maestros del momento, a su vez chivo expiatorio que encarna los vicios más diversos o genio maligno «con influencia mágica»[11] de quien se encaprichan los estetas nazis, Picasso cultivó ciertos vínculos, como su vieja amistad con Cocteau.

En la primavera de 1942, la expresión «jugar con fuego» pronto dejó de ser para Picasso una simple fórmula: con Breker y Cocteau interpuestos, solo cinco grados lo separaban de Hitler. Arno Breker, el escultor adorado por el

Führer (él mismo un alumno mediocre de la Escuela de Bellas Artes de Viena), estudió en Montparnasse de 1926 a 1932, donde fue alumno de Maillol, además de amigo de Cocteau, Calder y Brancusi. En junio de 1940, en su primera visita al París ocupado, Breker acompaña a Hitler, que llega a desfilar en la explanada de Trocadéro. También es Breker quien asesora a Goebbels para su propaganda cultural contra Francia, siempre prioritaria en la mente de Hitler. Humillar a los franceses, por un lado, pero sobre todo adoctrinarlos por el otro, tal es la estrategia de la Ocupación nazi que se idea en las altas esferas. La exposición de esculturas de Arno Breker (inaugurada en el Museo de la Orangerie el 15 de mayo de 1942 y prolongada hasta diciembre) sigue siendo la manifestación más importante de la propaganda nazi en el París de esos años. Altos funcionarios, artistas, miembros de la alta sociedad con simpatías colaboracionistas se apretujan en la inauguración: Abel Bonnard pronuncia un discurso lírico y obsequioso, saludando al «escultor de héroes» surgido de «una sociedad coherente»,[12] antes de que Jacques Benoist-Méchin, secretario de Estado encargado de las relaciones franco-alemanas, se libre a un verdadero panegírico del *Führer* y lo enaltezca por su talento como «conductor de hombres» y «comandante de ejércitos», pero también como «aficionado entusiasta de la arquitectura».[13]

El 6 de mayo de 1942, pocos días antes de la inauguración de esta muestra, Jacques Chardonne pide a Cocteau, «en nombre del gobierno de Laval», un homenaje a Breker que aparecerá en la portada del diario *Comœdia* bajo el llamativo título de «*SALUT A BREKER*». «¡Yo os saludo, Breker! Os saludo desde la alta patria de los poetas, patria donde no existen patrias —escribió—, salvo en la medida en que cada uno lleve allí el tesoro del trabajo nacional.» En su diario, Cocteau libera su admiración por «un artesano, un orfebre, cuyo gusto por el detalle, por el relieve, se opone a los aburridos volúmenes de sus maestros […]. Escandalizará el esteticismo. Por eso lo amo».[14] También nos da a conocer una de las ventajas adicionales

del escultor: Cocteau puede «telefonearlo por una línea especial en Berlín, en caso de que le suceda algo grave a [él] o a Picasso».15 Está claro que Cocteau, que se había convertido en el niño mimado del ocupante, jugó entonces un peligroso juego de seducción, entre Éluard y Picasso, entre Chaim Soutine y Max Jacob, mientras frecuentaba Breker y Chardonne —encantado de «ser "atacado por todos, libre (?) y sin un céntimo"».16

Picasso y Cocteau se habían distanciado tras la aventura de los Ballets Rusos; este alejamiento continuó durante el periodo surrealista de Picasso —el grupo de Breton, de Aragon, de Éluard y los demás odiaba a este poeta frívolo que venía de la derecha—, y luego se alargó durante la radicalización política de Picasso cuando la Guerra Civil española —mientras Cocteau se abismaba en un mundo de opiáceos—. Pero a principios de la Ocupación, en un París vaciado de muchos de sus artistas —muchos surrealistas en particular habían optado por exiliarse—, Picasso se reencontró con Cocteau en el restaurante Le Catalan, en la Rue des Grands-Augustins, e incluso en el estudio de Dora Maar, en la Rue de Savoie. En un momento en que el cupo de alimentos afectaba la vida cotidiana de todos y la escasa provisión de papel se hacía sentir en la prensa y en el ámbito de la publicación, en un momento en que, por supuesto, el racionamiento material también afectaba a los artistas y en que Jean Courtenay deploró, a partir del 6 de septiembre de 1941 «la gran pena de nuestros pintorzuelos [...] que piden pinceles y colores»,17 es bien cierto que Cocteau ofreció su ayuda a Picasso.

Cuando Brassaï volvió a la Rue des Grands-Augustins, en los primeros meses de la Ocupación, se sorprendió por la «multitud de estatuas [que llenaban] ahora la inmensa nave, algunas de viejos conocidos de Boisgeloup [...]. Pero me entran náuseas: allí deslumbrantes de blancura, aquí se han oscurecido y como empequeñecido... ¡Todas se fundieron en bronce! [...] ¿Y a través de qué *tour de force* logró [Picasso] conseguir tanto metal en el mismo momento

en que el ocupante estaba desmontando de sus pedestales todas las estatuas de bronce de París? […] Veo más de cincuenta bronces nuevos, veinte de los cuales son grandes […]. Yo: "Pero ¿cómo logró fundir tanto bronce?". […] Picasso: "Es toda una historia… Algunos amigos entregados transportaban los yesos de noche a las fundiciones, y a mano, en carretas […]. Y era aún más arriesgado llevarlas aquí en bronce bajo las narices de las patrullas alemanas… La 'mercancía' se tuvo que camuflar"».[18]

El texto de Cocteau, «Yo os saludo, Breker», provoca disgusto y revuelo entre muchos escritores. Éluard en particular, que desde 1936 se había convertido en el poeta favorito de Picasso, reaccionó con violencia. «Mi querido Cocteau —le escribió—, Freud, Kafka, Chaplin están prohibidos por los mismos que honran a Breker. Te vimos entre los prohibidos. ¡Qué equivocado estás al mostrarte de repente entre los censores! Los mejores de los que te admiran y te aman se han sorprendido dolorosamente. Restaura tu confianza. Nada debe separarnos. Tuyo, Paul.»[19] El final de la carta es una mano tendida, pero Cocteau, lejos de disculparse, persiste y firma. Hará lo mismo ante el comité de depuración que, dos años después, le hará rendir cuentas. Pero ¿cómo habría reaccionado Éluard si hubiera tenido acceso a la privacidad del diario de Cocteau? «Sería funesto impedir que un espíritu [como Hitler] no complete su tarea, estrangularlo por el camino»,[20] apuntó, el 2 de julio de 1942, el autor de *Enfants terribles* antes de lamentarse, apenas seis meses después, de que este odiado hombre de paz sea «arrastrado a una guerra que detesta»[21] y vea su pacifismo condenado de antemano.

En la confusión y el desorden que reinaban entonces, algunos como Picasso se asociaron alternativamente con partidarios de la colaboración y partidarios de la Resistencia. El 10 de septiembre de 1942, menos de tres meses después de su encontronazo sobre Breker, reunió a Éluard y Cocteau en su mesa. Los mismos que se sentían cómodos de colaborar, los que incluso albergaban una

admiración secreta por el Reich, también podían luchar para salvar a un amigo judío en peligro, poniendo así en juego sus conexiones de alto nivel en la administración de Vichy o entre la *intelligentsia* nazi. También lo hizo Sacha Guitry: mientras continuaba su vida de alto copete entre los adeptos de Vichy y los estetas nazis, puso todo el peso de su notoriedad para que se liberaran a los escritores Tristan Bernard y Maurice Goudeket del campo de Drancy. Así, después de haber atacado a Cocteau, Éluard incluso lo defenderá durante los procesos de purga legal. En el pequeño mundo de las artes y las letras, donde largas amistades y enemistades fueron puestas a prueba por los acontecimientos, no era raro nadar en aguas turbulentas. En cuanto a Picasso, cuyas preferencias ideológicas no son difíciles de adivinar, pero que, como ciudadano extranjero sujeto a la buena voluntad de las autoridades administrativas y de las vanguardias «degeneradas», se encontraba en una situación especialmente peligrosa, la obsesión profesional se convirtió en su única manera de vivir los acontecimientos con dignidad.

En agosto de 1939 murió Ambroise Vollard, el primer marchante de Picasso, que había organizado la exposición de 1901. Dos años después de esta desaparición, Martin Fabiani compró el patrimonio de su galería, un hombre que, en calidad de colega, se hizo cargo del contrato de la *Historia natural* de Buffon, obra que Picasso había ilustrado en 1931. El 26 de mayo de 1942, y luego el 23 de mayo de 1943, Fabiani fue a la Rue des Grands-Augustins y Picasso aprovechó para realizar una serie de retratos de este nuevo marchante: cara larga, escuálida, afilada como un cuchillo, inescrutable. En el momento de la Liberación, nos enteraremos de que Fabiani fue «muy cercano a los alemanes durante la guerra», que estuvo involucrado en el expolio de los coleccionistas judíos y en el tráfico de obras de arte, dedicándose a «grandes especulaciones sobre Matisse (con el cual tiene contrato) y sobre Picasso».[22] El 22 de julio de 1942, Picasso recibió la visita del escritor Ernst Jünger, pocos días después de la de Gerhard Heller,

que le había presentado el editor Jean Paulhan. Una tarde de 1943, le tocó a otro oficial nazi, Werner Lange (contraparte de Heller, encargado de vigilar artistas), y se reunió con Picasso en un conocido restaurante de Place Dauphine.

Sea como fuere, mientras Picasso sigue produciendo ve subir el precio de sus obras y sigue administrando su fortuna. Durante las ventas en la Salle Drouot del 18 de julio de 1941, supo que uno de sus cuadros se había vendido por 650.000 francos; el 26 de mayo de 1942, supo que otra obra alcanzó la suma de 610.000 francos; el 12 y el 13 de diciembre de 1942, finalmente, le llega que los precios ahora se disparan a ¡1,3 y 1,6 millones de francos! Entre sus obras saqueadas y quemadas por los nazis, sus obras subastadas a precios récord, entre las que tuvieron que ser destruidas y las que podían usarse como moneda, el tráfico se desarrolla a espaldas del artista que, por supuesto, no obtiene ningún beneficio directo de todo ello, excepto el de aumentar el precio de los lienzos que todavía están en su posesión. Pero ¿cómo ver con claridad en este asunto?

CAPÍTULO 41
Producir

He trabajado, hice tres naturalezas muertas con peces, redes, un cangrejo y anguilas.[1]

PICASSO a JAUME SABARTÉS

¿Cómo se entiende el artista que durante cuarenta años impone sus sucesivas renovaciones estéticas en el mundo del arte, cómo se aborda el estratega que desbarata una tras otra las trampas impuestas por la guillotina de lo nacional al hilo de las consecutivas oleadas de xenofobia, cómo sigue creando durante esos años de guerra, cuando en junio de 1940 se convierte en el extranjero de máximo riesgo contra la hidra nazi? Con lo que produjo en ese momento, ciertamente no innovó, porque recurrió a géneros o temas con los que había experimentado antes, pero fue para magnificarlos, para llevarlos al extremo y desarrollarlos en direcciones que rayan el caminar al borde del precipicio. ¿La respuesta de Picasso, una vez al borde del precipicio? Es su enfoque de la naturalización, discreto, omiso y sumamente púdico. Es la decisión de sus movimientos geográficos, que parecen obedecer a una regla de sentido común. Es la nueva organización de su tiempo (recibir por la mañana, pero trabajar por la tarde y por la noche durante el toque de queda). Es el mensaje de su obra. Y será, en octubre de 1944, su adhesión al PCF.

En *Internados*, su libro de culto, Erving Goffman identifica los cambios que paulatinamente se van

produciendo en «el universo del recluso»: aislado y «desposeído de sus roles sociales», siente claustrofobia allí donde está encerrado y, en permanente tensión entre el interior y el exterior, experimenta una verdadera «muerte civil».[2] Ahora bien, Picasso llega a escapar de este dilema, como veremos, entre Antibes, Royan y París, luego entre la Rue La Boétie y la Rue des Grands-Augustins, y luego encerrado nada más que en la Rue des Grands-Augustins. A pesar de su cabello demasiado largo, que no tiene ocasión de hacerse cortar, a pesar de su ropa deslucida (viejo gabán descolorido, vivificado con una pajarita perfectamente fuera de lugar), que le daba entonces la vaga apariencia de un pordiosero, el pintor siempre conservó su dignidad imparable.[3] Y si evita explícitamente tratar el tema de la guerra, entretanto continúa, como de costumbre, su exploración del presente con referencias a sus allegados, a sus amigos, a las escenas de su ventana, sus objetos prosaicos y cotidianos… Su *Café en Royan* (15 de agosto de 1940) lleva los colores de los meses pasados, pero es un mundo vacío, del que se ha retirado toda vida, como más adelante será el caso de *Plazoleta de Vert-Galant* (25 de junio de 1943). Con *Busto de mujer con sombrero de rayas* (París, 3 de junio de 1939), *Mujer con sombrero azul* (Royan, 3 de octubre de 1939), *Mujer sentada en un sillón* (Royan, 2 de febrero de 1940), *Mujer con sombrero en un sillón* (1941), *Mujer con alcachofa* (París, 1941), *Busto de mujer (retrato de Dora Maar)* (25 de mayo de 1941), *Muchacho con langosta* (París, 21 de junio de 1941), comienza la larga serie de retratos de niños, pero sobre todo de Dora Maar como mujer ansiosa, desarticulada en un mundo dislocado —tantas propuestas desajustadas, absurdas.

Fue *Gato atrapando a un pájaro* (París, 22 de abril de 1939) la obra que muy pronto marcó la pauta. «El tema me obsesionó, no sé por qué», dirá después. En cuanto a sus bodegones deprimentes, *Lenguados* (París, 1940), *Anguilas de mar* (París, 1940), *Bodegón con cráneo de buey* (París, 5 de abril de 1942), *Bodegón (cafetera)* (24 de marzo de 1944), *Bodegón con cráneo y jarra* (1943), *Bodegón con*

cráneo, puerros y jarra ante una ventana (París, 17 de marzo de 1945), con sus títulos siniestros y la precisión maníaca de sus fechas y lugares de producción, parecen participar de una auténtica obsesión por la cotidianidad, en la cual prima la comida. Regresan entonces, una y otra vez bajo sus pinceles, con *Cabeza de oveja desollada* (Royan, 4 de octubre de 1939), los cortes baratos de carne comprados para alimentar a su galgo *Kazbek*, ahora como *memento mori*. Ya durante la estancia con su amigo Pallarès en Horta de Sant Joan en 1890, los animales de la costa mediterránea rural (caballo, cabra, gato) habían comenzado a penetrar en la iconografía del joven Picasso.

Mencionaremos aún *Alborada* (1942), un gran desnudo escalofriante presentado con una larga sonrisa de morbosa ironía, como otra de sus respuestas mientras camina por el borde del precipicio. Pero nos detendremos más concisamente en la escultura *El hombre del cordero*, concebida desde un principio (los primeros estudios datan del 18, 19, 20 y 26 de agosto de 1942) como respuesta a los desnudos monumentales de Arno Breker, expuestos entonces en el Museo de la Orangerie. Como antítesis de los cuerpos triunfantes de la iconografía nazi, Picasso eligió el tema pagano del Hermes Crióforo y el tema cristiano del «buen pastor», con este cuerpo de un hombre humilde y frágil que, como una ofrenda, lleva un cordero en brazos. A modo de antítesis del mundo del «hombre nuevo» (con su cohorte de héroes, vencedores y conquistadores), Picasso se sitúa aquí deliberadamente en el campo del precario, el enfermo, el degenerado (el judío, el gitano, el discapacitado, el homosexual, el masón, el bolchevique), en definitiva en el campo del otro, en referencia al admirable Agnus Dei de Zurbarán, en resonancia también con las «tesis sobre el concepto de historia» escritas en 1940 por Walter Benjamin unos días antes de su suicidio: «Todos los que hasta ahora han obtenido la victoria, toman parte del cortejo triunfal en el que los dominadores marchan sobre los cuerpos de los vencidos. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa

como bienes de cultura».[4] ¿Desafío, ofrenda, sacrificio, marcha hacia el martirio? Picasso ofrecerá una versión en bronce de *El hombre del cordero* a la ciudad de Vallauris en febrero de 1950, cuando será coronado ciudadano de honor, y sigue siendo uno de sus testimonios más potentes de aquellos años.

Pero será con *El deseo atrapado por la cola* que voy a concluir este capítulo. Es la primera obra teatral de Picasso, escrita del 14 al 17 de enero de 1941 (durante su primer invierno helado bajo la Ocupación en París), luego representada el 19 de marzo de 1944 en el apartamento de Michel y Louise Leiris. En la primavera de 1942, la pareja se mudó al 53 bis del Quai des Grands-Augustins, a escasos segundos a pie del estudio de Picasso. Presidida por su retrato (dibujado por Picasso), la velada está dedicada a la memoria de Max Jacob, que acababa de ser asesinado por los nazis. Es un flujo continuo, sin gramática ni puntuación:

Con personajes alegóricos cuyos nombres son El Pie Grande, La Cebolla, La TARTA, Su prima, El Punta Redonda, Los Dos Perritos, El Silencio, La Angustia Gorda, La Angustia Flaca, Las Cortinas, se presenta la cuestión fundamental que aquí plantea Picasso, según la filósofa Jèssica Jaques Pi, como «una variación de *El Banquete* de Platón», especialmente cuando, en el Acto IV, La Tarta habla: «Sabes, he conocido el amor. Tiene las rodillas peladas y mendiga de puerta en puerta. Ya no tiene dinero y está buscando trabajo como conductor de autobús en los suburbios. Es triste, pero ve a ayudarlo… se da la vuelta y te pica…».[5]

Bajo la forma de un *collage* absurdo y con aires de obra dadaísta, Picasso muestra, en el *Hotel Sórdido*, un «banquete de hambre y frío que se inscribe en una huida de la realidad, a diferencia de la mayor parte de su producción plástica».[6] La lectura de *El deseo atrapado por la cola* le permite rendir homenaje a Max Jacob mientras reta, lo que dura una velada en un espacio privado y frente a espectadores privilegiados, el orden nazi que reina afuera. Desafiando esta «muerte civil» impuesta por el ocupante

odiado, el «meteco degenerado» se convierte en maestro de ceremonias, el pintor se convierte en dramaturgo y gran organizador de su propio espectáculo, obligando a sus amigos escritores (¡y no eran menores!) Michel Leiris, Georges Bataille, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Raymond Queneau y los demás a convertirse, en esos tiempos de racionamiento, en los actores de su propio texto —Picasso afirma, así, con brillantez, tanto la absoluta perennidad como la superioridad absoluta de su propia creatividad—. Quizás también sea una respuesta a la polémica que surgirá tras la deportación de su amigo Max Jacob al campo de Drancy, cuando, invitado a firmar una petición para salvarlo destinada al embajador alemán, Picasso no firma. Algunos lo acusan de ingratitud, citando su supuesta reacción ante el galerista Pierre Colle cuando viene a solicitarlo: «No hay necesidad de hacer nada. Max es un duende. No nos necesita para huir de su prisión».[7] ¿Picasso se abstuvo porque sabía que el apoyo del «pintor del *Guernica*» perjudicaría más que nada a la ya tan trágica situación de su amigo Max?[8]

CAPÍTULO 42
Situarse de otra manera

En 1942, la exposición de esculturas de Arno Breker en el Museo de la Orangerie —¿realmente la visitó Picasso, como algunos han afirmado?— anuncia el advenimiento del «hombre nuevo» en la dinámica nazi. Esta celebración delirante de cuerpos victoriosos provoca la complacencia de todo un Cocteau y la repugnancia de todo un Éluard. La respuesta de Picasso, sin embargo, es clara: es *El hombre del cordero*. Pero retomemos, por un momento, el hilo conductor de la Segunda Guerra Mundial en sus inicios. Recordemos la despreocupación del pintor durante la *falsa guerra*, su agitación ante la gravedad del Pacto germano-soviético, su precipitación por intentar en vano refugiarse en la naturalización expresa. ¿Cómo vive los difíciles meses que seguirán, justo antes de que la URSS entre en guerra, meses que fueron particularmente complicados para los comunistas al margen de la ley? Picasso sigue de cerca los acontecimientos: «Gobierno de Liberación Nacional» creado por los comunistas en agosto de 1941, «Comité Militar Nacional» dirigido por Charles Tillon, primeros sabotajes contra el ocupante, intensificación de la lucha armada, descarrilamientos de trenes, asesinato de líderes del Kommandantur, inmediata y terrible respuesta alemana: «El 22 de octubre de 1941, veintisiete rehenes fueron tomados del campo de Châteaubriant y fusilados. Casi todos ellos son comunistas».[1]

Ante tal radicalización del conflicto, Picasso empezó a

situarse, pero *de otra manera*: se enfrentó al mismo hastío que durante la destrucción masiva de Guernica por la Legión Cóndor, cuando, mecánicamente, había dibujado una hoz y un martillo en la página de *L'Humanité*. Si en Vichy, en nombre del armisticio, el mariscal Pétain condena sin apelación los ataques comunistas, en Londres el general De Gaulle declara sin rodeos que «es absolutamente normal y absolutamente justificado que los franceses maten alemanes». Por su parte, arrojados a un círculo vicioso infernal, los alemanes continuaron con su política de terror después del fusilamiento de Châteaubriant: el 15 de diciembre de 1941, en Mont Valérien, fueron fusilados noventa y dos rehenes, entre los cuales una notable personalidad de treinta y nueve años, el periodista, diputado, miembro del comité central del Partido Comunista, Gabriel Péri.

Por su pánico aterrador a un arresto que lo convertiría en una víctima expiatoria, a partir de la lectura de periódicos clandestinos, a través de su amistad con Paul Éluard, ¿Picasso se vio atrapado en la espiral emocional que rodeó la brutal ejecución de Gabriel Péri? La lectura de la última carta del luchador de la Resistencia —a la vez patriota y comunista, notable por su valentía y abnegación— provocó rápidamente una celebración mítica de su heroísmo en el seno de lo que pronto se convertiría en «el partido de los fusilados». Este es sin duda un punto de inflexión para Picasso. «Que mis amigos sepan que me he mantenido fiel al ideal de mi vida; que mis compatriotas sepan que voy a morir para que Francia viva», escribió Péri.

El 5 de enero de 1942, *L'Humanité clandestine* recordaba que si «Gabriel Péri […] y decenas de otros patriotas han sido fusilados […] toda Francia debe proclamar su indignación y su cólera ante los opresores nazis y sus cómplices de Vichy». Es en este clima de movilización antifascista, romanticismo político y clandestinidad exacerbada donde se desarrolla la maduración política de Picasso. Pero el artista es ciertamente sensible a la forma en que, desde 1936 (época

de su acercamiento personal a los comunistas españoles), el Partido Comunista apoya la cuestión de la inmigración, llamando al Gobierno a crear un estatus legal para los extranjeros[2] mientras recuerda las «medidas vejatorias e inhumanas»[3] hacia los mismos: «Nunca como hoy en Francia estuvo el extranjero privado de los derechos humanos más elementales»,[4] declaró entonces Marcel Livian, responsable de asuntos de inmigración de la SFIO (Sección Francesa de la Internacional Obrera). Fue también a través del fortalecimiento del MOI (organización sindical creada en 1921 para agrupar a la «mano de obra inmigrante») que algunos en el Partido Comunista vieron a la masa de refugiados políticos (españoles, italianos, alemanes o judíos polacos) como un reservorio notable de energía revolucionaria, pero sobre todo como un vivero privilegiado de reclutamiento para los servicios de la Internacional Comunista. «En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, Francia acogía a buena parte de la élite comunista europea: dirigentes exiliados de los principales partidos comunistas europeos, a los que se sumaban miles de sus militantes más determinados, los que se habían sumado a las Brigadas Internacionales para defender la República en España», leemos en *Le Sang de l'étranger*, «tantos líderes comunistas y combatientes aguerridos, tantas redes tejidas por los militantes del MOI en sus comunidades, tantos activos cuando llegó la hora de la resistencia».[5]

A partir de abril de 1944, nos cuenta Brassaï en sus memorias, el estudio de la Rue des Grands-Augustins se convirtió en un destino, un lugar de paso, un punto de reunión donde, alrededor del artista, oficiaba Marcel (el conductor), que trae lienzos por docenas, Inès (la criada), que entra con los brazos llenos de lilas para enflorecer las diferentes estancias, y Sabartés (el secretario), que intenta controlar las idas y venidas. En efecto, es toda la sociedad parisina del año 1944 la que desfila entre sus paredes, de todas las edades, de toda profesión, todas las inclinaciones políticas combinadas en una especie de ensayo general de

cómo será la vida de Picasso en los próximos treinta años.

CAPÍTULO 43

La hora de los balances (1) Proceso de depuración del brigadier Chevalier París, 27 de junio de 1945

> Creí en Pétain, vencedor de Verdún.
> Después del desbarajuste de la invasión, creí en Pétain.[1]
>
> ÉMILE CHEVALIER

¿Por qué persistí en un rastreo para el que no estaba preparada? ¿Por qué traté de averiguar el personaje que se escondía tras esta indescifrable firma de madero? ¿«Cherabi»? ¿«Cheraki»? ¿«Chorali»? Volví, varios días seguidos, al Pré-Saint-Gervais, despejando mi camino a golpes de machete en esos archivos policiales de difícil acceso y confusos como una jungla, porque todo, en la carta de rechazo del 25 de mayo de 1940, me repugnaba: rezumaba xenofobia, celos, rencor, habladurías, insinuaciones sórdidas, y porque me venían a la cabeza sus perlas más malvadas. Ciertas frases describían a Picasso como un «pintor llamado moderno que ha ganado millones colocados, al parecer, en el extranjero», un hombre que «no prestó ningún servicio a nuestro país durante la guerra», o incluso «ha mantenido sus ideas extremistas mientras evolucionaba hacia el comunismo». Este informe, mecanografiado con tinta azul por una secretaria, en el cual el firmante había añadido anotaciones y correcciones manuscritas con bolígrafo negro, antes de refrendarlo, y luego había sido corregido de nuevo y subrayado con lápiz

azul y lápiz rojo, como para hacerlo más eficaz y más revelador: un documento endeble, emanado de un funcionario de la Prefectura de Policía de París, en la sección 4 de la Dirección General de Inteligencia y Juegos, impreciso como tantos otros textos que abarrotan los archivos de la Prefectura, flojo como esas cartas anónimas de denuncia en las que el acusador se esconde tras la máscara de un pseudónimo. ¿«Cherabi»? ¿«Cheraki»? ¿«Chorali»? Esta firma indescifrable, replegada sobre sí misma y sin envergadura, era precisamente la que iba a cerrar el expediente de naturalización que Picasso había iniciado el 3 de abril de 1940. Este odioso documento de tres páginas ponía el punto final a un proceso que estaba, sin embargo, en marcha, lo que había requerido la intervención de cinco o seis personas de alto rango y supuso tediosas jornadas para completar los numerosos expedientes administrativos adicionales antes de fracasar, en definitiva, menos de dos meses después.

La historia de la administración francesa en la época de Vichy es un campo de expertos, de investigadores minuciosos que, sobre los archivos ingratos y tras años de investigación, han aprendido a descifrar los nombres, a descifrar los escritos, construyendo verdaderos diccionarios para navegar en las aguas revueltas de aquellos años, ahora localizando, ahora indagando y volviendo a empezar. Esta mañana, detrás de la ventanilla de los archivos de la Prefectura de Policía de París, oficia un hombre calvo y barbudo. En la oreja izquierda lleva un pequeño aro, en la mano derecha un anillo enorme que me parece tibetano; su ropa —un suéter amarillo pegado a la piel, pantalones rojos y zapatillas de deporte— es alegremente colorida. Cada diez minutos sale a fumarse un cigarrillo y cuando vuelve huele a tabaco. En la sala, solo cuatro investigadores escudriñan las páginas de los archivos, las fotografían, mientras el sonoro reloj cuenta los segundos. Esta mañana del miércoles 22 de noviembre de 2017, el clima es espléndido y Laurent Joly, mediante mensaje de texto, me permite forzar la firma ilegible para descifrar el nombre en

torno al cual he estado dando vueltas durante semanas. «Cherabi», había leído yo, pero Laurent opta por «Chira» o «Cheva» en su lugar. Después de algunas comprobaciones, deduce que el oficial de Policía en cuestión es un tal Émile Chevalier, cuyo expediente de depuración encontré. «Genial, ya lo tienes, tu chico, ¡estoy muy contento!», comenta el historiador que, recientemente, volvió a denunciar «la vulgar ignominia del delator parisino»,[2] demostrando que detrás de la categoría «administración» hay individuos, trayectorias, elecciones personales, y que son precisamente *hombres* los que toman decisiones irremediables —así como, en *Eichmann en Jerusalén*, Hannah Arendt había desenmascarado el peso de estos burócratas que, al estigmatizar al otro, lo despersonalizan antes de aniquilarlo—. A lo largo de este día 22 de noviembre de 2017, transportada al 27 de junio de 1945, no veo que pase el tiempo.

En esta oficina inundada por la luz del sol, descubro la personalidad improbable del hombre que negó la naturalización francesa a Picasso. Porque, más allá de su título oficial de «inspector principal adjunto de inteligencia general», Émile Chevalier es un personaje totalmente inesperado: un miserable, un cualquiera, un cobarde, un flojo… y encima, agarrémonos fuerte, un (mediocre) pintor que, aún hoy, tiene una entrada en la Wikipedia y una página web donde se le presenta como un «impresionista del siglo XX, miembro de la Sociedad de Artistas Franceses», e incluso le dedican exposiciones regularmente en una galería en el Quai des Orfèvres. Chevalier frecuentaba a varios otros funcionarios de la Prefectura de Policía que «también se ocupaban de pintar», como «M. Marcel Gaucher, subjefe de la PBM (Oficina de Personal, Presupuesto y Equipamiento), su hijo, auxiliar en el mismo servicio, y el guardia Tantal, adscrito al almacén de zapatos de la PN (Policía Nacional)». Todos fueron denunciados, arrestados por la Gestapo y deportados y, según Litarje, «Chevalier es muy sospechoso de ser el autor de esta[s] denuncia[s]».[3] Finalmente, Litarje especifica que Chevalier

pertenecía a una célula secreta dentro de la Prefectura de Policía, «cuyo líder e instigador era el exinspector Pierre Bédé» y cuyos objetivos eran luchar contra el comunismo, difundir las consignas del Mariscal, trabajar por una política de acercamiento y colaboración con Alemania y depurar la Policía de elementos dudosos o antinacionales, es decir, de «gaullistas resistentes». Al final de esta espantosa lectura, parece que todos los testimonios orales y escritos recogidos en el expediente de Émile Chevalier confluyen en la descripción de un funcionario menor, pintor en sus ratos libres, ferviente colaboracionista, que exhibe con orgullo convicciones pronazis y que no duda en denunciar a sus superiores jerárquicos o a la Gestapo a todos aquellos de sus colegas que mostraban debilidad en su apoyo al régimen de Vichy o que podían competir con él en el campo de la pintura. ¿Cuál fue, pues, el resultado del juicio de depuración de Émile Chevalier? Le suspendieron la pensión de jubilación durante dos años, lo que, a la vista de los hechos alegados, no parece especialmente grave.

¿Quién iba a suponer que un individuo particularmente siniestro, llamado Émile Chevalier, con el nombre de artista «Chevalier Milo», pobre policía y mediocre pintor dominical —personaje perturbado, manipulador, celoso, xenófobo, «soplón», colaborador entre los colaboradores en la formidable red de Bédé, rastreando a «israelitas», masones, gaullistas y bolcheviques en beneficio de los alemanes, y que además estaba dotado de «una inteligencia que no era muy de primer orden» (según la expresión utilizada por el inspector Guy Litarje)— habría logrado desbaratar la flota desembarcada en el Ministerio de Justicia en abril de 1940 —un muy mal momento, es verdad—, armada por Marie Cuttoli, Paul Cuttoli, Henri Laugier y los demás para convertir a Picasso en ciudadano francés y salvarlo de sus futuros terrores? Mirando más de cerca la web de «Chevalier Milo, pintor impresionista del siglo XX», descubriendo sus ramos de flores silvestres, sus paisajes pacíficos de Île-de-France con sus vacas y sus campos de amapolas, sus interiores de iglesias, sus caminos rurales

bordeados de álamos, sus casitas y sus pueblos con campanarios, sus nostálgicos canales donde se ha amarrado un barco, me digo que el descubrimiento de este inesperado personaje no es tan trivial como yo creía. Porque en él se entrecruzan las nociones de conformismo, de «buen gusto», de arrogancia o de imperialismo del canon que habíamos percibido en el mundo de la Academia de Bellas Artes y en los sentimientos de xenofobia que, en general, obran en la sociedad francesa para proteger los «valores» tranquilos de este país (es decir, las raíces, la sangre y la tierra) frente a los peligros de ese «extranjero que se hizo una reputación en Francia, en la llamada pintura moderna, permitiéndole ganar sumas considerables», cuya ideas «son adquiridas por doctrinas extremistas» y que, subordinado a «poderes externos», continúa profiriendo opiniones de «antifrancés».

No inventé esta mala novela policíaca, ni esta historia sórdida ni este desconcertante descubrimiento: solo investigué a partir de mis intuiciones profundamente arraigadas en el cuerpo, después de encontrar los textos de Finot, Foureur, Bornibus y Giroflé, esos primeros indicios del comisario Rouquier que, desde mayo de 1901, había comenzado a constituir, a partir de habladurías hechas al tuntún (sus cuadros representando a «la guarra, la ladrona, la asesina», o aun esos «mendigos sueltos por la ciudad»), los primeros elementos del expediente negro contra este «pintor español muy joven» al que entonces había «motivos para considerarlo anarquista»: un texto que sirvió de marco al informe redactado por Émile Chevalier el 25 de mayo de 1940, rechazando el expediente de naturalización francesa del mayor artista de su siglo.

113

dans son dossier, il a été arrêté le 4 octobre 1937 par la Police Judiciaire, dans un hôtel sis 5 rue Capron, pour défaut de carte d'identité.

Aux points de vue conduite et moralité, PICASSO, ne fait l'objet d'aucune remarque particulière d'ailleurs en raison de son caractère hautain et renfermé il est peu connu dans le voisinage.

En résumé, de l'ensemble des renseignements recueillis, il résulte que cette étranger n'a aucun titre pour obtenir la naturalisation; d'ailleurs, d'après ce qui précède, il doit être considéré comme ~~très~~ suspect au point de vue national.

Picasso n'est pas noté aux Sommiers judiciaires

Informe de de Émile Chevalier rechazando la solicitud de naturalización de Picasso, 25 de mayo de 1940 (archivos de la Prefectura de Policía de París).

CAPÍTULO 44

La hora de los balances (2) Comités de confiscación de beneficios ilícitos

> No entiendo esta solicitud, mi impuesto de solidaridad fue declarado dentro de los plazos establecidos, sin embargo la dirección indicada es 23 Rue la Boétie, mi domicilio particular. Fui gravado a raíz de mi declaración con el número 9.946 e incluso pagué en dos cuotas distintas las sumas reclamadas.[1]
>
> PABLO PICASSO

Después del descubrimiento de Émile Chevalier, después de la revelación de este tipo de misterios que podrían haber quedado enterrados pero que, de hecho, pueblan el subsuelo de un país a largo plazo, quise ir más allá y tener la conciencia tranquila, llegar al fondo para comprender lo que había sucedido entre el marchante André Schoeller y el pintor Chevalier Milo durante los años de la Ocupación, o incluso entre Picasso y el marchante Martin Fabiani, que había comprado, recordemos, el fondo Vollard en 1941. Numerosos son los estudios sobre el tráfico desvergonzado de arte que Hitler había encargado, como hemos visto, a Alfred Rosenberg con su Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg [equipo de intervención del Reichsleiter Rosenberg].[2] Por lo tanto, una vez más me embarqué en la búsqueda del archivo auténtico y comencé con una investigación en los

archivos diplomáticos de Saint-Denis.

André Schoeller, experto en pintura (asociado con Étienne Ader), con domicilio en el número 13 de la Rue de Téhéran, fue hasta 1930 director de las galerías Georges Petit —la galería que posteriormente sostuvo Chester Dale, donde Picasso había organizado, repitámoslo, su retrospectiva histórica en julio de 1932—, y después fue director de ventas públicas y marchante de arte de 1939 a 1945. En 1946, fue acusado por Albert Henraux, presidente de la recuperación artística, de haber «vendido a los alemanes y tasado por su cuenta, bajo la Ocupación, un cierto número de cuadros adquiridos en salas de subastas en nombre de coleccionistas aficionados» (incluyendo siete para el infame doctor Gurlitt), «así como para museos alemanes por una suma de un millón y medio de francos».[3] Su expediente en los archivos de París, elaborado por el Comité para la Confiscación de los Beneficios Ilícitos, menciona, antes de 1939, un «tren de vida significativo con dos coches, tres sirvientes incluido un conductor, un alquiler de 20.000 F […] así como un yate de carreras», pero sobre todo habla de un «aumento sustancial de sus beneficios durante la Ocupación», un periodo durante el cual, sin desdeñar la publicidad en *Pariser Zeitung*, fue a la vez marchante, experto e intermediario. El expediente también destaca la prisa de Schoeller en buscar «citaciones de resistencia», así como un expediente de patriota (con la cruz de guerra 14-18) para exculparse ya en 1944.

Entre otras cosas, poco a poco me entero de que, durante la Ocupación, Schoeller vendió a varios funcionarios alemanes, por sumas que oscilaban entre los 800 y los 11.000 francos, ¡pinturas de Chevalier Milo durante todo el tiempo que estuvo trabajando en la Prefectura de Policía! Así, el 23 de enero de 1941 vende al coronel Spiessbach en Dijon (ganancia de 800 francos), el 13 de febrero de 1941 al doctor Goldschmidt de Colonia (ganancia de 200 francos), el 29 de abril de 1941 al mayor Heitschmidt en Évreux, en nombre del prefecto de l’Eure (ganancia de 2.500 francos), el 9 de diciembre de 1941 al

doctor Koehler en Dijon (ganancia de 700 francos), el 21 de octubre de 1943 al doctor Lohse en París (ganancia de 2.500 francos)… Y todavía descubro que, según Germain Bazin, curador del departamento de pintura del Louvre, «en los círculos artísticos oficiales, la probidad de Schoeller es dudosa […] su reputación es mala (recompra de pinturas depreciadas por parte de acólitos) […], y realizó, con pública notoriedad, gran parte de sus transacciones (un comercio considerable) con el enemigo, donde parece haber buscado activamente la clientela […] haciendo negocios muy lucrativos con ellos pero, actuando bajo mano con intermediarios, su nombre no aparecía por ningún lado».[4] Sin embargo, concluye el expediente, «considerando que la información en el Tribunal de Justicia terminó con una decisión de clasificación, teniendo en cuenta las actividades de resistencia de Schoeller consagradas por recientes condecoraciones, el decomiso es de 1.365.790 F».[5] Sabrosa información también: finalmente me entero de que Schoeller no se contentó con vender a los alemanes las pinturas de un pintor dominical, un notorio policía y colaborador alias Chevalier Milo, sino que también traficó con artistas de renombre como Ingres, Rodin, Courbet, Géricault, Vlaminck, Jongkind y otros… ¡A saber!

En cuanto a Martin Fabiani, presentado desde el principio como un hombre «sin escrúpulos, ingenioso y a lo gánster (aproximadamente, cuarenta y cuatro años)»,[6] su expediente me dice que se había casado con la acaudalada viuda de un empresario del norte, que «poseía un establo de diez caballos de carreras» y que «cortejaba asiduamente los favores del doctor Lange (jefe de la propaganda artística en Francia) compitiendo por él en las cenas» con otros marchantes, como Louis Carré, «que circulaba frecuentemente entre sus artistas con el mismo doctor Lange y varios miembros de su séquito». Sin embargo, «desde la muerte de su hermano, alcalde de Ajaccio, ejecutado por los gaullistas, Fabiani se mostró más amable, por lo tanto preocupado». Además, «mucho antes […] de haber comenzado a entablar relaciones con Picasso […],

luego se protegió hábilmente vinculándose con Aragon, subvencionando *Les Lettres françaises* de las que en la actualidad sería propietario».[7] Delaciones, ganancias ilícitas, «grandes especulaciones sobre Matisse y Picasso», complicidad con el ocupante, manipulación oportunista de personalidades marcadas por la izquierda, etc., ¡el expediente Fabiani es realmente muy muy rico! En una lista manuscrita a lápiz, vemos que en realidad vendió muchos cuadros de Picasso, incluidos, el 16 de junio de 1944, *La obsesión* y un bodegón por 100.000 francos cada uno.

Su expediente fue analizado el 12 de octubre de 1945, y luego, después de una apelación, verificado el 31 de octubre de 1947, y fue entonces cuando Fabiani es condenado «por ganancias injustificadas que ascienden a 32 millones de francos», cargando, «a pesar del estado de sus "actos de resistencia"», con una «sanción máxima de 34 millones de francos». Fabiani resurge en los archivos diplomáticos: me entero que Christian Zervos «habría comprado un cuadro de Picasso de la colección Alphonse Kann» (una colección mítica en Saint-Germain-en-Laye, y entre las primeras que fueron espoliadas), por un documento de delación típica de este periodo que también ataca a la «señora Leiris, 29 bis de la Rue d'Astorg (cuñada [sic] de Kahnweiller [sic])». Estas informaciones aparecen en una especie de declaración hecha en el Museo del Jeu de Paume, titulada «Nota sobre la colección de M. Alphonse Kann», marcada con un CONFIDENCIAL en mayúsculas subrayado dos veces, y que termina con la mención: «(Información transmitida de manera totalmente confidencial y secreta por el señor Léon [sic] Rosenberg)».[8] En el mismo archivo encuentro otra carta (al parecer anterior) de Léonce Rosenberg dirigida a Albert Henraux, presidente de la comisión de recuperación artística (del Museo del Jeu de Paume), que da la clave de este asunto. «Mi querido presidente —escribe Rosenberg—, tengo el deber de informarle […] que el alcalde de Saint Germain en Laye había realizado, durante la ocupación y sobre el terreno, una venta pública de los bienes pertenecientes a A.

K. Esto de forma confidencial. Cualquier información que reciba posteriormente y que crea útil para el cumplimiento de su misión, le será comunicada inmediatamente.»[9] Aquí está de nuevo, el hombre que fue a la vez experto y comprador durante las ventas de lo embargado, pero sobre todo el que hizo de todo para ocupar el lugar de Kahnweiler, a quien calificó, en 1914, de «marchante *boche*»[10] y de «desertor» que actúa solo «por interés propio y cobardía».[11] Así vuelvo a encontrar a Léonce Rosenberg, un cuarto de siglo después, siempre repitiendo la misma falta de ortografía y ahora denunciando a la nuera de Kahnweiler.

Gracias al regreso a las fuentes, los avatares de Kahnweiler durante la Segunda Guerra Mundial y el papel heroico de Louise Leiris con él por fin me han quedado claros. De hecho, Louise Leiris (la hija de la señora Lucie Kahnweiler) era hijastra por matrimonio del marchante de arte (por lo tanto, no era judía). Y, en el momento de la arianización de las galerías de arte, para proteger a su suegro, es Louise Leiris (trabajaba con él desde hacía veinte años) quien se compromete a hacerse cargo del negocio de la Galerie Simon (André Simon y Daniel-Henry Kahnweiler se la ceden el 1 de julio de 1941), especificando que ella es «aria». Finalmente, el 4 de agosto de 1941[12] crea la Galerie Louise Leiris. Al mismo tiempo, Kahnweiler, que se había naturalizado como ciudadano francés en 1937, conoció la noticia de su pérdida de nacionalidad (decreto del 6 de junio de 1941). Por lo tanto, se vio envuelto en la desconcertante saga de sus negociaciones con el Estado francés sobre su estatus administrativo (un estatus de extranjero aún más complejo que el de Picasso). Todo había empezado el 24 de febrero de 1923, cuando el marchante presentó un primer expediente de «admisión a domicilio»; aunque apoyado por Olivier Sainsère, consejero de Estado, este expediente fue desestimado con el pretexto de que «la información recopilada sobre él no [era] favorable» —esta «información» se componía, de hecho, de puros y simples chismes garabateados a lápiz sobre papel rasgado—.[13] Diez

años después, Kahnweiler reiteró su solicitud de una segunda «admisión a domicilio» (29 de noviembre de 1933), pero fue pospuesta nuevamente el 5 de diciembre de 1934. Finalmente, el 3 de noviembre de 1936, armado con un ejército de magníficas cartas de recomendación escritas por los más grandes pintores (Matisse, Braque, Derain, Léger e incluso Vlaminck), críticos (Max Jacob, Maurice Raynal, Pierre Du Colombier), directores de museos (Georges-Henri Rivière, Andry-Farcy) e incluso notables (Olivier Sainsère) declarando a su favor, se naturalizó francés el 20 de octubre de 1937 mediante el decreto 2045X33. Este interludio no duró mucho, ya que, cuatro años después, por decreto del 6 de junio de 1941, Kahnweiler fue «desnaturalizado» en tanto que judío por el régimen de Vichy.[14] Horrorizado, el galerista escribió entonces a Joseph Barthélemy, ministro de Justicia, para expresar su asombro, suplicando por la devoción a «sus artistas»: «Los hice vivir. Si sus nombres son universalmente famosos, si sus obras adornan museos y colecciones de todo el mundo, es sobre todo gracias a mí. Nadie ha hecho más que yo por la pintura francesa contemporánea. A través de una propaganda incansable, innumerables exposiciones en mi galería en la Rue Vignon, luego en el 29 bis de la Rue d'Astorg, con mi socio André Simon, pero aún más en el extranjero, di a conocer a estos pintores y contribuí poderosamente a la influencia del arte francés en Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, Suiza, Rusia, los países escandinavos, etc. […] Me atrevo a esperar, Sr. Ministro de Justicia, que tendrá la amabilidad de ordenar una investigación adicional que conducirá, creo firmemente, a […] hacer que se anule el decreto que me concierne, preservando así mi nacionalidad francesa».[15] Pero no ayudó en nada y, el 22 de agosto de 1941, la comisión revisora ratificó la desnaturalización de Kahnweiler, justificando esta enésima humillación para el gran marchante con tres palabras terroríficas: «sin interés nacional».[16]

Yo estaba en proceso de desligarme de este mundo

cuando me informaron de un nuevo expediente, el del «impuesto de solidaridad nacional» creado en 1945 para gravar el enriquecimiento sobrevenido durante la guerra, en el cual un economista apostado en París descubrió elementos relativos a Picasso. Al enterarme de que Picasso se enriqueció con 5,5 millones de francos (una cifra muy baja, en conjunto, comparada con la del enriquecimiento de Fabiani, ¡evaluada en 32 millones!), termino mi panorámica de la Ocupación.

El 26 de junio de 1947 se estableció finalmente que, en virtud del impuesto de solidaridad nacional, Picasso pagaría al Estado francés, en cuatro plazos, la cantidad de 1,2 millones de francos. Cabe señalar, de todos modos, que en estos años en los que se repetían a voluntad las fórmulas «impuesto de sangre» o «partido de los fusilados», quien no había podido acceder a la naturalización francesa en 1940 participaba, sin embargo y en buena parte, en la solidaridad nacional en 1947. Esto es tanto más notable cuanto que, obligado a declararse soltero por estar separado de su esposa, no pudo obtener entonces una asignación por cónyuge, a pesar de que mantenía a Marie-Thérèse Walter y a su hija Maya, a Olga Jojlova y a su hijo Paulo, ¡así como Dora Maar!

POSTDATA

Con este panorama bastante embrollado de sus relaciones y contactos, dejaremos a Picasso ocupado, trabajando y entreteniéndose. En un clima de extrema confusión, en un estado de máxima precariedad, en una situación límite, el pintor nada entre dos aguas, pragmático, mostrando obras que firman su desamparo. Los dos capítulos anteriores pertenecen a la Segunda Guerra Mundial. Con sus expedientes de archivos inéditos, revelan ciertas verdades sobre los bajos fondos de los años que acabamos de vivir. Revelan personajes inesperados y lúgubres, especuladores inquietos, redes aún más enmarañadas de lo que imaginaba y que siguen siendo, por el momento, imposibles de dilucidar. Por eso he optado por dejar libertad al lector para que integre toda la información reunida en torno al Picasso de aquellos años como mejor le parezca, ya que, como bien apunta el archivero Yves Pérotin, «en medio de esta multitud cosmopolita que gravitaba en torno a los alemanes, donde se engañan los unos a los otros, es muy difícil desentrañar la verdad».[1]

PARTE V

Construcción acelerada del artista como héroe 1944-1973

Desdichado el país que no tiene héroes
Desdichado el país que necesita héroes.[1]

BERTOLT BRECHT

Radio Corporation of America Radiogram
R.C.A. Communications, INC.

«ÉXITO COLOSAL EXPOSICIÓN SESENTA MIL VISITANTES SUPERANDO A VAN GOGH EXPOSICIÓN STOP

YA QUE LA GUERRA IMPIDE DEVOLVER VUESTROS CUADROS ESPERO SU CONSENTIMIENTO PARA SU INCLUSIÓN

RECORRIDO TRIUNFAL PRINCIPALES CENTROS CULTURALES ESTADOS UNIDOS STOP RUEGO TELEGRAFIAR PRECIO PARA AFICIONADOS????

NÚMERO DE CATÁLOGO 142 *BAÑISTAS* 1929

CATÁLOGO 230 *NADADOR* 1922 CATÁLOGO 235 STOP

PRECIO MUSEO *RETRATO DIAGHILEV* 1917 CATÁLOGO 130 *CARRERA* 1922 CATÁLOGO 217 *FIGURA* 1927 CATÁLOGO 212 ESTUDIOS *SEÑORITAS DE AVIÑÓN* CATÁLOGO 28 29 ENVÍO RECORTES DE PERIÓDICO HABREMOS [ilegible] RUEGO TELEGRAFIAR BARR»[1]

15 DE DICIEMBRE DE 1939

«Picasso: Forty years of his art». Itinerario

Edición I
1940

Del 1 de febrero al 5 de marzo: The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois)

Del 16 de marzo al 14 de abril: City Art Museum, Saint Louis (Misuri)

Del 26 de abril al 25 de mayo: Museum of Fine Arts, Boston (Massachusetts)

Del 25 de junio al 22 de julio: San Francisco Museum of Art, San Francisco (California)

Edición II
1940

Del 28 de septiembre al 27 de octubre: Cincinnati Museum of Art, Cincinnati (Ohio)

Del 7 de noviembre al 8 de diciembre: Cleveland Museum of Art, Cleveland (Ohio)

Del 20 de diciembre al 17 de enero: Isaac Delgado Museum, Nueva Orleans (Luisiana)

1941

Del 1 de febrero al 2 de marzo: Minneapolis Institute of Art (Minnesota)

Del 15 de marzo al 13 de abril: Carnegie Institute, Pittsburgh (Pensilvania)

Edición III
1941

Del 1 al 24 de noviembre: Munson-Williams-Proctor Institute, Utica (Nueva York)

Del 29 de noviembre al 20 de diciembre: Duke University, Durham (Carolina del Norte)

1942

Del 24 de enero al 14 de febrero: William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City (Misuri)

Del 20 de febrero al 13 de marzo: Milwaukee Art Institute, Milwaukee (Wisconsin)

Del 23 de marzo al 13 de abril: Grand Rapids Art Gallery, Grand Rapids (Míchigan)

Del 27 de abril al 18 de mayo: Dartmouth College, Hanover (New Hampshire)

Del 20 de mayo al 15 de junio: Vassar College, Poughkeepsie (estado de Nueva York)

Edición IV
1942

Del 27 de septiembre al 18 de octubre: Wellesley College, Wellesley (Massachusetts)

Del 28 de octubre al 18 de noviembre: Sweet Briar College, Sweet Briar (Virginia)

Del 28 de noviembre al 19 de diciembre: Williams College, Williamstown (Massachusetts)

1943

Del 1 al 22 de enero: Indiana University Bloomington (Indiana)

Del 5 al 26 de febrero: Monticello College, Alton (Illinois)

Del 1 al 30 de abril: Portland Art Museum, Portland (Oregón)

Special Loan of Guernica Murals and 59 Studies 1941

Del 4 al 30 de noviembre: Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus (Ohio)

1942

Del 24 de septiembre al 30 de octubre: Fogg Museum, Cambridge (Massachusetts)

Attendance Figures[1]
Chicago: 67.661
Saint Louis: 47.530
Cincinnati: 21.528
Cleveland: 22.958
Minneapolis: 21.500

CAPÍTULO 45
¿Visto desde Nueva York? Enemigo hereditario de Adolf Hitler

Do you know that Hitler himself once did me the honor of calling me in one of his speeches as a wicked corrupt of youth?[1]

¿Sabe que el mismo Hitler una vez me hizo el honor de describirme en uno de sus discursos como un malvado corruptor de la juventud?

PABLO PICASSO a PETER D. WHITNEY

La exposición «Picasso: Forty Years of His Art» (montada por Alfred H. Barr Jr. e inaugurada en el MoMA el 15 de noviembre de 1939: trescientas sesenta y dos obras numeradas, una tercera parte de las cuales procedía de la colección privada del artista) había corrido un extraño destino. Cuando se anunció la guerra, tras consultar a Picasso, Barr toma una decisión de altura: rentabilizando los tesoros que allí había reunido, improvisó un recorrido inesperado a través de todo el país en cuatro configuraciones diferentes, un itinerario impresionante antes de repatriar las obras a Nueva York para mostrarlas de nuevo en versión reducida, a petición de cientos de admiradores impacientes[2] —¡una pirotecnia magistral a la gloria de Picasso!—. En particular, presentó *Los acróbatas*, *Las señoritas de Aviñón* y *Guernica* (unidos por primera y última vez en el mundo), así como muchas de las más bellas

pinturas cubistas y surrealistas (sin olvidar los trajes, esculturas, grabados, etc.). El Norte y el Sur, el Medio Oeste y Luisiana, la Costa Este y la Costa Oeste (diez grandes capitales del país, pero también los museos de cinco universidades prestigiosas), en total veintiséis museos fueron bendecidos con estos tesoros inesperados,[3] con un número récord de espectadores, alcanzando (si sumamos la gira precedente del *Guernica* desde 1937), cerca de quinientas mil personas.

Todo esto porque, en este momento, «a pesar de la guerra, y quizás precisamente también para desafiarla»[4] (como había escrito el director del MoMA al artista), la obra de Picasso, segura en el Nuevo Mundo, se encontraba organizada e integrada en la historia del arte de Alfred Barr, su mejor exégeta, antes de ser expuesta, analizada y comentada —en esta presentación sin precedentes que se prolongó no durante seis meses, sino durante cinco años—, y su éxito se multiplicó gracias a la ayuda de su Departamento de Publicaciones, del Departamento de Exposiciones Itinerantes y, en especial, del Departamento de Educación. ¿Nos sorprende entonces que, para los estadounidenses de todas las edades y de todas las regiones, Picasso se convierta, a partir del 25 de agosto de 1944, en el artista más buscado y codiciado?

De hecho, la política de Barr era tan entusiasta con los modernistas europeos que desde su llegada al museo enfureció a los artistas locales. Durante la guerra, mientras trabajaba con Varian Fry en el consulado estadounidense de Marsella para apoyar financieramente sus viajes, transformó el museo en un resguardo benévolo para los artistas refugiados, quienes allí descubrieron, bajo una arquitectura decididamente moderna, una colección que integraba las diferentes facetas de las vanguardias reunidas por primera vez (surrealismo francés, futurismo ruso y expresionismo alemán, entre otros). Así, Nicolás Calas de Grecia, Max Ernst de Suiza, Piet Mondrian de Holanda, Victor Brauner de Rumanía, Salvador Dalí de España, André Breton y André Masson de Francia y Roberto Matta de Chile vinieron

y volvieron a admirar esta primera «enciclopedia del arte europeo» que Barr había instalado en el recinto. «Fue en Estados Unidos donde todo encajó para mí, fue allí donde maduré»,5 confesó Masson. Pero Barr continuaba siendo atacado, y en 1943 fue destituido de su puesto como director del museo, aunque siguió como director de colecciones. «Barr es un maestro de un estilo compuesto por un 10 por ciento de falsa erudición y un 90 por ciento de puro parloteo, escribe libros sobre Picasso, el ídolo rojo deificado por la bohemia parisina sobre la que reina […]. El museo es un centelleante depósito de importaciones exóticas»,6 llegó a soltar en 1948 Thomas Craven, uno de los críticos más nacionalistas del país.

Casi cinco años después de su telegrama del 15 de diciembre de 1939, Barr retomó el contacto con el artista con un primer mensaje desde la Liberación: «Ahora, por fin, se nos permite enviarle una postal», suspiraba, antes de añadir, unas semanas después: «Me tomo la libertad de escribirle en nombre del MoMA para pedirle que nos considere los primeros para la compra de algunas de sus obras que conservamos durante la guerra […]. Nos gustaría comprar especialmente el *Guernica* y los diseños del 280 al 326 de nuestro catálogo. Entonces […] *Dos mujeres corriendo por la playa* 1922 (n.º 167), *El baile [Las tres bailarinas]* 1925 (n.º190) […] *Crucifixión* 1930 (n.º 233) y una prueba del grabado *Minotauromaquia* 1935 que no tenemos en el museo. Es muy probable que el museo no tenga fondos suficientes para comprar todas estas obras, pero aun así le agradeceríamos que nos hiciera saber los precios de aquellas […] que estaría de acuerdo en vender».7

Sin embargo, cuántas convulsiones no han habido desde 1939, y a Barr le cuesta descifrar la nueva realidad de Europa con sus «gafas americanas»… La prueba queda patente en la recopilación que realiza de la prensa internacional en lengua inglesa publicada sobre su artista favorito, antes de resumirla en un extraño documento de nueve páginas, «Picasso 1940-1944: A Digest with Notes»,8

que publicó en *The Bulletin of the Museum of Modern Art* en enero de 1945. Frente a una interpretación del Picasso que se le escapó durante los cinco años de guerra, Barr se encuentra, por primera vez, completamente desfasado. Además, ¿cómo encajaría el papel de comentarista de la prensa convencional en un exégeta de las formas estéticas? Así, es Alfred H. Barr Jr. quien, a contracorriente, retoma anécdotas que darán la vuelta al mundo (como la del embajador Otto Abetz que, frente a una foto del *Guernica*, pregunta: «Señor Picasso, ¿es usted quien hizo esto?». La respuesta de Picasso: «No, fueron ustedes», y tantos sainetes que subrayan el sentido de la réplica, el humor, la labia, el júbilo, el exhibicionismo, en resumen, el talento innato de Picasso para el histrionismo, pero que tan poco dicen sobre su obra.

Barr ofrece de nuevo una interpretación del Salón de la Liberación totalmente arbitraria y desfasada. ¿Cómo podía haber sido de otro modo, además, si analizaba la situación con herramientas congeladas en el contexto de 1939, cuando ya había llovido tanto sobre mojado? Si «el prestigio de Picasso como símbolo heroico de la Resistencia está todavía en su apogeo», afirma el director del MoMA, su arte escapa tanto a los políticos como al «pueblo de París, que antes de la guerra les era mucho menos familiar que a muchos *newyorkers*» —una situación «todavía dañada por la colaboración»—. Al final, y de manera extraña, inventando un «trío disparatado» compuesto por Picasso, Matisse y Bonnard (de algún modo representaría un «arte posterior a la Liberación»), Barr opone el arte de los dos «franceses», que sería «adorable, alegre, encantador y bonito», al arte de Picasso, calificado de «extraño, ajeno, moderno y difícil», rechazado por los conservadores y por los populistas franceses. Un Barr que intenta seguir la exégesis de su artista favorito, pero un Barr ahora incapaz de comprender las complejas acrobacias en las que se ve envuelto Picasso. Esta situación durará un tiempo, las obras de la colección personal del pintor en préstamo al MoMA permanecerán allí hasta… 1956, cuando Picasso comenzará a indagar

sobre su destino durante la Guerra Fría, pero esa es otra historia y ya volveremos a ella.[9]

Esta maraña de situaciones disparatadas le sienta muy bien a Picasso, ya que siempre le gustó hacer malabarismos con sus múltiples filiaciones. El Salón de Otoño, titulado ese año Salón de la Liberación, que se inauguró en París el 5 de octubre de 1944, iba en esta dirección. Organizado en un contexto muy tenso, en medio de sesiones de depuración y ajustes de cuentas, para intentar, en palabras de su presidente (el pintor y arquitecto Pierre-Paul Montagnac), «reformar no pocos abusos y borrar no pocos comportamientos vergonzosos, a pesar de la pequeña y pobre cobardía humana». Montagnac se codeó con Picasso en las sesiones de depuración del Frente Nacional de las Artes y fue con entusiasmo que, el 14 de septiembre de 1944, pudo anunciar a uno de sus colegas: «En cuanto a Picasso, a quien amo, vamos a organizar una exposición de sus obras de acuerdo con él».[10] Sin embargo, junto con pinturas de Le Fauconnier, Fernand Léger, Henri Manguin, Nicolas de Staël y otros, Montagnac decidió promover a Picasso como el héroe de este salón, invitándolo a exhibir setenta y cuatro obras (un tercio del total) en un sala enteramente consagrada a él. Pero ¿cómo entiende el público parisino esta transición tan brutal de la sombra a la luz de un artista al que conocen tan poco y que de repente viene a aplastar la escena parisina? Con obras producidas únicamente durante la Ocupación, este evento, que fue preparado en medio de la penuria y de las privaciones de la guerra, se queda en el nivel cero del trabajo curatorial, en el nivel cero del trabajo educativo. Un brevísimo reportaje radiofónico emitido el 8 de octubre en *Radiodiffusion française* nos deja entrever el tono clásico, servil, arcaico de ese mundo, con el periodista Michel Droit, que oficia: «Tenemos al lado al gran maestro español, Pablo Picasso, no os lo presentaré. Maestro, ¿está contento de exponer por primera vez en el Salón de Otoño y de celebrar la liberación de todos nosotros?». Respuesta: «Estoy contento, como nunca antes hemos estado tan contentos». Segunda

pregunta: «Maestro, ¿cuántas obras tiene usted en el Salón?». Respuesta: «Setenta y cuatro».

Finalmente, mientras el público americano había podido analizar, con pleno conocimiento de causa y con todas las herramientas necesarias, las trescientas sesenta y dos obras creadas por el artista entre 1901 y 1939, utilizando todo el abanico de su virtuosismo estético, el gran público parisino, que tal vez solo conocía el *Guernica*, fue brutalmente puesto en presencia de *Gato atrapando a un pájaro*, *Muchacho con langosta*, *Cabeza de oveja desollada*, *Mujer con alcachofa*, *Alborada*, *Niño con palomas*, *Bodegón con cráneo y jarra*, *Busto de mujer con sombrero de rayas* —tantas obras poderosas, desesperadas, chirriantes o torturadas, que llevan la marca indeleble de los años de Ocupación—. Algunos visitantes se quedaron boquiabiertos ante esta danza macabra, otros descolgaron los cuadros para expresar su angustia: un público totalmente desfasado. Controvertido aquí, consensuado al otro lado del Atlántico, Picasso continúa su viaje. «Esta es la producción de los últimos cuatro años», comentará el artista para el *New York Times*. «Además, esta producción parece haber alborotado algunas plumas.» La brecha entre los dos países da testimonio de una situación que no es nueva, pero que la guerra ha amplificado aún más. ¿Cómo no estremecerse ante el escenario de estas obras protegidas por la policía? «Señor, afortunadamente, como extranjero no puede deshonrar a Francia, pero su pintura *infecta* da arcadas a todos aquellos que son conscientes del valor de la pintura», escribe un interlocutor anónimo en una carta conservada en los archivos del Museo nacional Picasso-París. «En Francia tenemos artistas muy valiosos como Henri Dutilleux […] y creo que también tenemos algunos en pintura.»11 «Maestro indiscutible» para unos, «mal profeta» para otros, tal era el estatus de Picasso en octubre de 1944. Por otro lado, ¿este salón enfurece tanto a los viejos fascistas como a los estudiantes de Bellas Artes, como se ha sugerido? No hay día que Picasso no desencadene la controversia. Además, durante la Ocupación, asaltado por solicitudes financieras y

solicitudes de intervención, ¿no había recibido una correspondencia de más de mil cartas, convirtiéndose en «el imaginario punto de reunión de una sociedad artística descompuesta?».[12]

Michel Leiris, una vez más, encontrará las palabras más acertadas para describir el malestar suscitado por el Salón de la Liberación, en el que la crítica fustiga un arte «monstruoso, hostil, agresivo, inhumano, incomprensible para la gran mayoría del público [...]. Parecería —prosigue— que Picasso, más que nunca, es un enemigo público en el campo de las artes, al tiempo que ocupa en él un lugar único».[13] Haciendo hincapié en la «capacidad de renovación» del artista, se pregunta sobre «la verdadera razón de tan enérgicas protestas», porque «el papel del pintor», afirma, «no es representar [...] la naturaleza; es crear [...] un hueco [...]. Y es al mundo en que vivimos y a los hombres que somos a los que apunta la pintura de Picasso [...] que repugna a esas complacencias idóneas para halagar espíritus acostumbrados a la pereza [...]. De ahí esa subversión, ese aire de juego destructivo o de humor sacrílego». Un cuidado retrato de Picasso el escandaloso, frente a la Francia biempensante, frente a todos aquellos que, encabezados por Alfred H. Barr Jr., persisten en considerarlo como «español» o como «extranjero»[14] en el París de la Liberación, cuando ahora todo ha cambiado. Esta no es la única paradoja de este artista ya muy rico que, a pesar de su precariedad administrativa, juega con los poderosos, juega también con los poderes políticos y que, incluso antes del final de la Segunda Guerra Mundial, en uno de los periodos geopolíticos más complejos de la historia, había logrado revertir todas las situaciones en su favor.

CAPÍTULO 46

¿Visto desde Moscú? Eterno detractor de Franco

> Entienda, no soy francés, sino español.
> Estoy en contra de Franco.
> La única manera de hacérselo saber, es mostrar,
> adhiriéndome al PC, que estoy del otro lado.[1]
>
> PABLO PICASSO a GENEVIÈVE LAPORTE

A finales de octubre de 2010, *L'Humanité* todavía celebraba puntualmente, setenta y dos años después, la adhesión de Picasso al Partido Comunista Francés —una adhesión que «a menudo hemos tratado de reducir a un gesto oportunista», escribía el periodista, puesto que se produjo «en el entusiasmo de la Liberación»—. Es cierto que hubo muchas reacciones a este movimiento deslumbrante y que era diferente a cualquier otro debido a su cobertura mediática. Más tarde, el historiador Fred Kupferman lanzaría irónicamente, en el giro de una frase: «Picasso se promueve como resistente mediante su adhesión al PC».[2] Es cierto, en ese momento muchos intentaron descifrar aquel gesto, empezando por Jean Cocteau, que entendió la magnitud de la noticia. «Es el acontecimiento del mes —escribe atónito—, *L'Humanité* le dedicó la portada entera. Luego pasó la guerra. Artículo de Cachin, impulsado por Aragon, sobre la alegría de la familia comunista al tender la mano al pintor más grande del mundo. Este es el primer gesto antirrevolucionario de Picasso. La primera adhesión

de un trust (¿no es Picasso uno por sí solo?) al Partido Comunista.»[3]

Durante los cuatro años de ocupación nazi, Picasso se codeó con gente que provenía de mundos enemigos, repartió cheques entre refugiados en apuros y penetró en la mística comunista en contacto con sus amigos poetas que saludaban el heroísmo de Gabriel Péri, los asesinatos temerarios o los sabotajes valerosos —desplegados por los militantes del partido, desde la primavera de 1942, contra los líderes del Kommandantur—. Pero la verdad es que Picasso no fue lo que se podría haber descrito como un «resistente activo» que tomó las armas en la zona sur. Si el artista refrenda personalmente la victoria en la que acaba de participar el «partido de los fusilados», ¿no es también porque, desde 1936, ha librado su propia lucha contra el franquismo de forma espectacular a través de sus obras de arte (hace siete años que el *Guernica* viaja por el mundo libre), pero también por sus donaciones a refugiados españoles sin publicidad alguna? ¿Y su participación en la Guerra Civil española, así como su posición como líder de la vanguardia, no le marcaron con el sello indeleble de «pintor degenerado», estatus que automáticamente lo transformó en un paria durante la Ocupación?

El 19 de agosto, Picasso salió de su estudio en la Rue des Grands-Augustins y eligió simbólicamente asistir a los desfiles de la Liberación desde el balcón del Bulevard Henri-IV, entre el Sena y la plaza de la Bastilla, donde residen Marie-Thérèse Walter y su hija Maya, un lugar mucho más abierto a la ciudad que los pisos altos y el patio medieval del barrio de Saint-Michel. Nuevo lugar, nueva identidad, nueva era, nuevas obras de arte: *Tomatera* (que Marie-Thérèse Walter cultiva en su balcón), *Bacanal, el triunfo de Pan (según Poussin)*, que refleja el júbilo popular, el rostro de un niño en las ceremonias de la Liberación.[4]

Durante este tiempo, asaltado por fotógrafos y periodistas estadounidenses tanto en el Boulevard Henri-IV como en la Rue des Grands-Augustins, Picasso trabajó muy poco. La maduración que tuvo lugar durante el mes de

septiembre de 1944 es crucial. Las visitas son incesantes, excesivas, abrumadoras: «Todas las mañanas, la larga y estrecha sala de abajo [...] se convertía en una antecámara llena de decenas de recién llegados que se amontonaban esperando a que apareciera Picasso».[5] Cuando abre las puertas de su estudio para recibir con los brazos abiertos a los periodistas norteamericanos que, como el del *New York Times*, lo promocionan instantáneamente como «héroe de un momento revolucionario», ¿no es el comienzo de un fenómeno debido a la política feroz de Barr que, con sus herramientas de historiador del arte, lo consagró al otro lado del Atlántico como un artista imprescindible, poniendo así las primeras piedras del mito de Picasso? Y aquí es donde aprieta el zapato. Porque la representación de la obra y de la persona de Picasso que los americanos pudieron forjar no tiene nada que ver (¡y con razón!) con la representación que de él tienen entonces la mayoría de los franceses.

Antes de abordar serenamente las próximas décadas para desplegar sus múltiples facetas, conviene echar un rápido vistazo atrás. El hecho de que Picasso se dejara ver en las marchas, en las manifestaciones, que participara en todas las luchas, en plena sintonía con los movimientos multitudinarios de esos europeos que, al final de la guerra, viven un estallido, una esperanza inmensa, un periodo de euforia con sus arranques de alegría, pero también con sus ritos expiatorios —purificación, sacrificios, catarsis y otros —, estas muestras irritaron a algunos, como a Cocteau. Muchos criticaron su visibilidad y omnipresencia en los rituales de depuración. ¿Por qué Picasso, siempre tan reacio a participar en los salones como otros artistas, y que durante toda su vida se recluyó en círculos marginales y poco convencionales, por qué, insisto, a partir de agosto de 1944 se entregó con tanta generosidad a ser tan visto, con este impresionante giro en la gestión de su imagen?[6] ¿Por qué el 5 de octubre de 1944, a propuesta del pintor comunista André Fougeron, aceptó la presidencia del comité directivo del Frente Nacional de las Artes para

depurar el mundo de las artes? ¿Por qué, en su camino al cementerio del Père-Lachaise para la ceremonia en memoria de las víctimas del nazismo, el 16 de octubre de 1944, elegante, con corbata, gabardina beige y sombrero de fieltro negro, marcha en primera fila de una multitud muy densa, al lado de un Éluard alto, digno y vestido de negro? Tras las prohibiciones, las carencias, las privaciones, surfeando sobre el renacer de la prensa, de la palabra, de la fotografía, se convierte en uno de los objetos más visibles de este nuevo amanecer. Pero hay más, porque el artista enarbola ahora su nueva identidad comunista como distinción, como una declaración oficial, un programa. ¿Qué información da a entender, expresa o implícitamente?

Volvamos por tanto a la adhesión de octubre de 1944: ¿debe considerarse rotundamente oportunista? En gran medida, pero no exclusivamente, esta es mi hipótesis. En su análisis, ¿los detractores del artista tenían toda la información necesaria para identificar su punto de vista? Si Picasso se unió oficialmente a la causa comunista, fue porque muy pronto intuyó que la adhesión cumpliría para él una triple función: la de pasaporte, trampolín y escudo. La secuencia de acontecimientos políticos que ha experimentado desde 1936 es singularmente pesada. Ahora se encuentra dividido entre España —por la que tanto luchó (su madre murió allí en 1938, pero mantiene estrechos vínculos con su hermana y sus sobrinos Vilató)—, Francia —donde su solicitud de naturalización denegada le ha costado sudores fríos durante cuatro años así como sus reiteradas solicitudes de un salvoconducto en la comisaría — y Estados Unidos —donde se encuentra, presentado o almacenado, en el MoMA entre otros—. Picasso aborda, por tanto, el final de la Ocupación como un hombre algo aturdido, desconcertado, sobre todo porque las últimas esperanzas de una liberación de España por parte de los Aliados en el Valle de Arán acaban en fracaso. Picasso nunca había sido forzado al confinamiento. Nunca, tampoco, había estado tan cerca del riesgo de convertirse en una víctima expiatoria. ¿A qué mundo, a qué espacio

pertenecía ahora? En cierto modo, el rechazo a la naturalización lo había victimizado. Su adhesión al PCF le permite volver a ser protagonista de su vida con un sonoro «paso a la acción» y, en los albores de una de las transformaciones geopolíticas más radicales de la historia, a casi un año del final de la guerra, esta adhesión resolverá también algunas de sus emergencias —imponiendo su nueva identidad en un momento de extrema movilidad, definiendo abiertamente las fronteras de su nuevo ámbito de pertenencia—. Entre los numerosos comentarios que el neocomunista adjuntó a su gesto (citados hasta la saciedad por la prensa), recordemos la entrevista aparecida en *L'Humanité* del 29 de octubre, porque allí teje la metáfora del extranjero y revela la dimensión central, tan poco conocida, de su precariedad, al tiempo que lanza ya las líneas de una nueva definición de identidad, renovando la de las fronteras geográficas y los Estados-nación: «¡Tenía tantas ganas de encontrar una patria! Siempre he sido un exiliado. Ya no lo soy. A la espera de que España pueda por fin acogerme, el partido me ha abierto los brazos [...] y vuelvo a estar entre mis hermanos».[7]

Finalmente, parece ser que, ya en 1939, Dolores Ibárruri (conocida como «la Pasionaria», elegida diputada en Asturias por el PCE en 1937) sugirió a sus contactos moscovitas que era de suma importancia atrapar a Picasso en las redes de la Internacional Comunista.[8] Si entre 1936 y 1944, tanto en España como en Francia, Picasso se acercó a los comunistas, al mismo tiempo la Komintern trató de atraer a Picasso desde Moscú. La personalidad que completará el proceso de acercamiento entre Picasso y el partido se llama Laurent Casanova. Es uno de los hombres fuertes del PCF y durante la Ocupación, a partir del año 1943, conoce a Picasso, ya que Casanova se aloja clandestinamente con Michel y Louise Leiris en la esquina de la Rue des Grands-Augustins. En 1934, escribió Charles Tillon, «Thorez ya no daba un paso sin ser seguido por un personaje joven y altivo, Laurent Casanova».[9] Hombre de confianza del secretario general del partido de 1934 a

1939, luego de Charles Tillon (jefe de la lucha armada en el movimiento de los Francotiradores y Partisanos) durante la Resistencia, a Casanova se le encomendó una misión difícil: organizar el vínculo entre los comunistas y el general De Gaulle —mientras permanecía en contacto permanente, por telegrama, con Maurice Thorez, exiliado en Moscú—. Laurent Casanova tiene por tanto tres puntos fuertes: es amigo íntimo de Maurice Thorez, es el sumo sacerdote de los intelectuales en Francia y finalmente es el marido de Danielle Casanova, una gran resistente, detenida por los alemanes en 1942, que morirá de tifus en 1943 y pronto el PC la festejará como heroína, el mismo día de la celebración de Juana de Arco. Correa de transmisión muy poderosa, por lo tanto, durante sus frecuentes conversaciones con el artista, Casanova hizo comprender a Picasso que toda la jerarquía comunista se desplegaba desde Moscú para captarlo en sus filas: ¿cómo el estratega que hemos visto en acción desde 1906 no iba a entenderlo?

Y Picasso, para quien los ruegos de Éluard o Aragon (poetas y periféricos en el partido) habían jugado un papel mínimo, inmediatamente percibió la oportunidad de esta alianza en la cima, así como los múltiples beneficios adicionales que podía sacar de ella. Además, ¿no había entendido Cocteau este encuentro entre dos poderes cuando hablaba de «la primera adhesión de un trust al Partido Comunista»? Picasso se convierte oficialmente en miembro del PCF el 4 de octubre de 1944, pocos días antes de celebrar sus sesenta y tres años. Al día siguiente, el diario *L'Humanité* (un millón de ejemplares ese año) anunciaba la información en toda la mitad izquierda de la portada. «El más grande de los pintores vivos PICASSO se ha unido al Partido del Renacimiento francés», titula el periódico. En la foto, rotulador en mano, en actitud reverente, Picasso escucha con atención al venerable patriarca del partido, Marcel Cachin (75), director de *L'Humanité*, mientras Jacques Duclos, secretario general en funciones, apoyado sobre la carpeta, también escucha.

Junto al recuadro de Marcel Cachin, una reproducción

de *El hombre del cordero* está ilustrada con un texto de Éluard, «Promesa inaudita»: «Vivimos en una época en blanco y negro en la que, cuando el horror se aleja un poco, promesas increíbles ven la luz por todas partes, iluminando el futuro. Los mejores hombres han luchado contra las miserias que ha sufrido nuestro país. Joliot-Curie, Langevin, Francis Jourdain y Picasso han estado toda su vida al servicio del hombre. Están resueltamente del lado de los trabajadores y de los campesinos. Hoy vi abrazarse a Pablo Picasso y Marcel Cachin. Y comprobé la nobleza de la inteligencia y del corazón al escuchar a Picasso agradecer al pueblo de Francia por unirse a su gran Partido: el de los fusilados». Con esta media página de una visibilidad impresionante, acompañada del *pathos* de Éluard, así pregonada de manera brillante en el país al mismo tiempo que el premio Nobel de Física a Frédéric Joliot-Curie, la adhesión de Picasso aparece como una victoria más para esta nueva especie de partido comunista. En 1944, ¿qué proponía el PCF —que hasta 1947 seguirá siendo un partido muy poderoso, pero en manos de los gaullistas—, sino una verdadera refundación social? Es un partido que ya no tiene nada que ver con el de 1939. En esta nueva etapa es donde se insiere Picasso.

Pero ¿quién podía entonces percibir las múltiples capas y las múltiples experiencias que sustentaban en silencio su espectacular adhesión? ¿Quién podía discernir la triple alteridad de Picasso en la sociedad francesa, a la que este gesto puso fin —extranjero, intelectual comprometido, artista de vanguardia—, situación que lo hizo tan vulnerable a las oleadas de xenofobia, a los bloqueos del sistema institucional, a los avatares de la Historia, y más particularmente de las guerras? Una triple alteridad que Picasso nunca reveló como tal. Y aunque solo quede sin resolver la cuestión de su libertad estética, aunque pronto surjan las primeras escaramuzas con la línea ortodoxa del partido, esta adhesión ya resuelve poderosamente la cuestión de su precariedad dentro de la sociedad francesa. «Fui al comunismo como se va a la fuente»,[10] habría dicho,

presentando su gesto como un impulso necesario, espontáneo, natural y vital, entre tantas declaraciones citadas hasta la saciedad. Se une así al único partido que, desde la década de 1930, ha acogido, protegido (y utilizado) en sus filas a los refugiados llegados de Alemania, Austria, Rumanía, Checoslovaquia, Polonia y España, dentro de una de sus principales organizaciones, el MOI (Mano de Obra Inmigrante). Picasso señaló su empatía por quienes, desde noviembre de 1936 (mientras que, en Francia, solo y clandestinamente, Léon Blum apoyaba a los republicanos españoles), enviaron cerca de diez mil hombres a las Brigadas Internacionales (es decir, un tercio del total). Se dirigió pues, con toda naturalidad, hacia una comunidad real, hacia un «partido-sociedad» portador de un nuevo modelo en el momento en que se convierte, junto con los gaullistas, en uno de los dos «grandes organizadores de la sociedad civil»[11] francesa. La elección del PCF es también una confesión —la de ese talón de Aquiles que nunca había querido desvelar—, y es ahora que magnificando su condición de extranjero se adhiere a él.

Llegada la Liberación, y por primera vez en Francia, los extranjeros se convirtieron en héroes. «Todos sus sacrificios dan a los inmigrantes el derecho a sentirse como en casa en Francia»,[12] anunció el 19 de septiembre de 1944 el delegado de la CGT, durante una conferencia que reunió en París a representantes de la Resistencia francesa (como Emmanuel d'Astier de La Vigerie, antiguo ministro del general De Gaulle), así como catorce asociaciones de inmigrantes. Ese día se denunció el «arma venenosa de la xenofobia» al insistir en el precio de sangre que pagaron los inmigrantes, tan valientes durante la Resistencia: ¿no habían creado, en la primavera de 1942, sus propios grupos armados (FTP-MOI)? De hecho, el Comité de Acción y Defensa de los Inmigrantes (CADI), nacido durante el Frente Popular y que ahora agrupa a tres millones de personas, está embarcado en una gran campaña política para la concesión de un estatus legal real a los inmigrantes que, a través de la sangre derramada contra el ocupante,

han pagado un alto precio para adquirir la ciudadanía en la sociedad francesa. «Nos alegra hoy afirmar con orgullo —declaró solemnemente su secretario general— que hemos contribuido, con nuestra sangre y nuestro sacrificio, al trabajo de liberación de este país, que hemos saldado la deuda de gratitud con la Francia hospitalaria, y que hemos adquirido el derecho moral de marchar con nuestros hermanos franceses en la batalla definitiva por la victoria y de emprender, como fieles compañeros del pueblo de Francia, el duro camino de la reconstrucción del país.»[13] Una dimensión crucial para Picasso, me parece, sobre todo porque quinientos mil refugiados españoles fueron internados en campos durante el régimen de Vichy y uno de los tanques que acababa de liberar París con españoles del FTP-MOI se bautizó como *Guernica* en su honor.

Además, al realizar su cuadro *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1946-1947), ¿no es en esta dirección en la que se compromete Picasso, al tiempo que subraya hasta qué punto la España republicana, que había fascinado a toda Europa en su lucha contra el fascismo de 1936 a 1939, estaba ahora, y durante algunas décadas, borrada del mapa? El PCF viene a buscarlo y Picasso comprende de inmediato la oportunidad: se unirá al campo de los héroes (por cierto, también firmó un cheque de 200.000 francos a Marie-Louise Cachin para el FTP, como es costumbre). Entramos aquí en la dimensión del don y del contra-don explicada por Marcel Mauss,[14] y que Maurice Godelier comentará según una fórmula que se aplica perfectamente al artista: según él, «lo que obliga a dar es que el dar obliga».[15] Hasta su muerte, a pesar de las innumerables tensiones visibles e invisibles que dividen su historia, Picasso jamás pondrá en duda su memorando de entendimiento con el PCF. Además, esta adhesión aparece como una alianza compleja, estratégica y hasta luminosa, en la medida en que se desvelan las piezas que la componen. El estratega se compromete con brío, con todos los ases en la manga, jugando simultáneamente varias partidas de ajedrez en varios tableros, contra varios

interlocutores, en varias escalas de tiempo y en diferentes espacios topográficos. Picasso ganará en todos los frentes e impondrá su ley, triunfando sobre todos los obstáculos que le habían puesto en el camino y que lo habían mortificado durante las primeras cuatro décadas de su estancia en Francia. Triunfará, no con un regusto de venganza o amargura, sino con garbo, o incluso, como tan amablemente dicen nuestros amigos italianos, con gran elegancia, *alla grande*.

CAPÍTULO 47

¿Visto desde Saint-Étienne, desde Castres, desde Alès, desde Aubervilliers? El bienhechor providencial de los municipios obreros

> El lunes 13 de noviembre, hacia las 10 de la mañana, vendré a llamar a su puerta…[1]
>
> HUBERT GUILLET

Durante los años cuarenta y cincuenta, Picasso se convirtió en el benefactor providencial de una Francia local sedienta, estrangulada por la hipercentralización y la abrumadora arrogancia de París. En los archivos del Museo Picasso, en el expediente E 14 y tras el repulsivo título de «Relaciones con las instituciones. Instituciones provinciales», veo desfilar ante mis ojos a los alcaldes o directores de museo expresando su admiración, sus ganas de acción, su deseo de volver a ponerse en marcha, pero también su frustración, su angustia —al tiempo que revelan un paisaje cultural perfectamente asimétrico, indigente y a veces devastado, al que solo Picasso parece capaz de poner remedio—. Y es exactamente como si, saliendo del exutorio en el que la Academia de Bellas Artes y el Consejo Nacional de Museos de Francia lo habían encerrado durante cuarenta años, bajo el efecto masivo del PCF en plena gloria de la Liberación, con el poder de su prensa, de su organización y de su aparato descentralizado, Picasso renaciera para sí mismo.

Gracias a su nueva implantación territorial en todo el

país, los triunfantes municipios comunistas se entusiasman uno tras otro por «el más grande de los artistas vivos», el nuevo favorito del partido. El 31 de agosto de 1944, mientras las tropas aliadas aún luchaban en suelo francés, el general De Gaulle formó el primer Gobierno provisional con dos comunistas, François Billoux y Charles Tillon. El 13 de noviembre de 1945 puso cerca de sí a cinco ministros comunistas: Maurice Thorez, Ambroise Croizat, François Billoux, Marcel Paul y Charles Tillon. Durante unos años, se convertirán en protagonistas de una auténtica invención social y darán un vuelco sin precedentes en materia de gestión política. Y es en esta dinámica de invención social, de giro inaudito en lo político, es en esta «felicidad comunista francesa» inventada por Maurice Thorez, para bien o para mal, y es en este partido de artesanos de provincias y constructores de catedrales que el Picasso de los años cuarenta se inscribe con júbilo.

Todo empieza muy temprano, el 21 de octubre de 1944, con una carta que proviene de Saint-Étienne, firmada por Claudius Buard, primer teniente de alcalde, que solicita a Picasso la donación de una obra y le presenta a Hubert Guillet, el conservador del «Museo Municipal de Arte e Industria» de la ciudad, al tiempo que destaca que fue «antiguo jefe de proyectos del Museo del Louvre». Faltan datos más precisos en el expediente, pero Picasso parece haber respondido de inmediato, ya que, unos días después, el comisario está encantado y le gratifica con un mensaje entusiasta que estalla de espontaneidad: «El lunes 13 de noviembre, hacia las 10 de la mañana, vendré a llamar a su puerta para recoger la obra que nos ofrece», escribió. No nos es difícil imaginar al comisario, desembarcando en tren o en coche, llamando a la Rue des Grands-Augustins para recibir, de mano en mano, *Bodegón con jarra, vaso y naranja*, un bonito lienzo de un cubismo tardío de 33 × 41 cm, realizado el 23 de julio de 1944. El mismo día, será el alcalde, el doctor Henri Muller, quien agradecerá personalmente al artista este «precioso regalo», muestra de «su generosa simpatía por su población trabajadora». El

bodegón, dice, tendrá un «lugar de honor en esta gran ciudad industrial francesa» y «mejorará la educación artística de los trabajadores de Saint-Étienne». Así comienza, durante un periodo todavía trastornado, mediante los militantes comunistas o los exresistentes, y con cuarenta años de retraso, la inscripción de la obra y el nombre de Picasso en el territorio y los museos franceses de provincias.

¡Qué naturalidad, qué entusiasmo, qué autenticidad en estas relaciones, frente a las cartas rígidas de ciertos funcionarios parisinos! Descubrí a Jules Paublan, conservador de los museos de Boulogne-sur-Mer, comprometido en el «combate del arte moderno», que lanzó un verdadero «SOS» al artista porque, según él, Picasso «no es insensible a la tribulación». Describe la «fachada derrumbada» de su museo, le ruega que lo ayude a «levantar las ruinas» (24 de julio de 1947). Más tarde, fue Robert Delagneau, su sucesor, quien, a su vez, expuso la situación local con particular perspicacia. Se escucha la desolación de la provincia abandonada por la capital y el resentimiento de la «buena gente» contra los «esnobs» —en un enfrentamiento de clases por el acceso a la cultura donde se convoca a Picasso como aliado natural—: «Estimado señor, […] las masas trabajadoras anhelan ver —no vuestras reproducciones— sino vuestras obras originales […] ante la persistencia del deseo manifestado por un público que nada tiene que ver con los esnobs que compran vuestras obras por su valor venal —y que está compuesto en su mayoría por pescadores y trabajadores de las Acererías de Outreau, y ya no puedo dar marcha atrás por mucho tiempo—. Esta buena gente, que no tiene ni los medios ni la oportunidad de ir a París a ver vuestras exposiciones, me piden una exposición, aunque sea limitada, de vuestras muchas actividades […] el mayor artista vivo […] y piden una selección durante un mes (pinturas, cerámicas, dibujos, grabados). Los gastos de transporte correrán a cargo de la ciudad» (2 de abril de 1958).

Y luego es Jacques Leblanc, conservador del museo Vivenel de Compiègne, quien revela sus dificultades para armar una colección ante los bloqueos administrativos. De hecho, en el margen, como muestra de solidaridad, ¡Picasso gratifica a Leblanc con una gran línea vertical a lápiz rojo! Otros, más pacientes —como Charles Tillon, líder del FTP durante la Ocupación, diputado por el Sena, ministro y alcalde de Aubervilliers—, parecen estar esperando lo que les corresponde. Tillon pide así, para una exposición de pintura organizada «con la ayuda del grupo Arc en Ciel», que «le confíen algunas de sus obras para dárselas a [la] población [de Aubervilliers], para quienes las grandes exposiciones son demasiado a menudo poco accesibles, una oportunidad de apreciar los recursos del arte moderno en un entorno familiar» (19 de mayo de 1949). Me encantó la muy buena relación que se forjó con la ciudad de Niza cuando Magdeleine Ferry, directora general de las bibliotecas (se enorgullece de conocer a Pellequer, a Sabartés, a los impresores Gili y Mourlot, e incluso a Kahnweiler), consigue, a fuerza de creatividad, vitalidad y fe, movilizar a Picasso (recordando su vínculo con Daumier) para asegurar el triunfo de un proyecto visionario, una colección avanzada y única en Francia: «Querido señor Picasso, me permitirá realizar mi sueño: ¡fundar el departamento de artes gráficas de la biblioteca de Niza!» (8 de junio de 1959).

También debemos citar la voz de Louis Arcaix, conservador del museo de Alès (ciudad minera, gran productora de carbón, en las Cévennes): «Estamos organizando una sala de arte moderno […]. Me permito el honor de buscar su amabilidad para pedirle que done una de sus obras para honrar nuestras nuevas paredes. Alès, ciudad trabajadora, os lo agradecerá» (27 de mayo de 1949); o incluso la carta de la señora Ligier, secretaria del grupo «Trabajo y Cultura» de Malmaison, para «saber dónde encontrar obras…» (25 de mayo de 1953), o el escrito de Jacqueline Albert André, «conservador» de Bagnols-sur-Cèze (a sugerencia de su amigo, el periodista comunista

Georges Besson), que le dice que «quizás […] tendrían la alegría de poseer una obra» del artista: «Me hace muy feliz y, de antemano, os doy las gracias», continúa (20 de agosto de 1957). Por último, la carta de Jean Passaglia, teniente de alcalde, presidente del comité permanente de fiestas de La Seyne-sur-Mer, un «municipio comunista», que describe «la inauguración del ayuntamiento que incluye una magnífica sala de 32 × 12 m, prestándose a exposiciones de pintura», y pide obras.

Cuando Picasso decida instalarse definitivamente en el sur de Francia, en 1955, volveremos al regalo de *El hombre del cordero*, instalado en la plaza municipal de Vallauris (6 de agosto de 1950), a la donación de setenta y seis cerámicas y luego a la instalación de su fresco *La Guerra y la Paz* en la capilla medieval (en 1956). Posteriormente, fue G. Borios, secretario general del ayuntamiento de Port-de-Bouc, quien, por consejo del alcalde de Vallauris («nuestro amigo y camarada»), deseaba la presencia del «Maestro» para una exposición de pintura del 25 al 27 de agosto, en la que su «participación podrá consistir en el préstamo de determinadas obras, así como una visita». «Por favor confirme si podrá o no, los coches serán escoltados», especifica (6 de agosto de 1962). André Jacquemin, pintor-grabador, conservador del museo departamental de los Vosgos en Épinal (amigo personal de Paul Derigon, alcalde de Vallauris), le recuerda que «muy emocionado, para su ochenta cumpleaños, había entregado [a Picasso] en el estrado una plaqueta de imaginería popular contemporánea que cuenta la historia de los sufrimientos de la región». A su vez, pide una obra y la obtiene.

Pero los representantes de Aix-en-Provence y Biot, los de La Rochelle y Saint-Denis, los de Saint-Jean-Cap-Ferrat y Sèvres, y los de Strasbourg y de Vincennes todavía se siguen dirigiendo a él. Y todos estos museos abandonados, uno tras otro, recuperan obras de Picasso sobre la marcha. Todos ellos, alcaldes, tenientes, conservadoras o conservadores de museos, oponiendo el interés genuino de los «trabajadores de base» a la corrupción blasfema de los

«esnobs acaudalados», o reivindicando la dignidad de su público, deseoso de hacer bascular su museo hacia el siglo XX, jugando hábilmente con la diversidad de las producciones picassianas (tapices, trajes, grabados, dibujos, estampas, pinturas, esculturas, cerámicas, carteles, telones o escenografías), hacen sonar la voz de alarma para contactar con el artista, que les sigue el juego al completo y los ayuda a construir una colección extraordinaria de Picasso en los museos de Francia, mientras recompensa con un gigantesco palmo de narices al sistema fosilizado en París por la Academia y el CNM: Picasso, el extranjero, de repente se vuelve accesible y, desde 1944, funciona como el agente supremo de descentralización y como el acelerador de la modernización del gusto francés. Mientras la rigidez de la línea estética del partido le asfixia muy rápidamente, el Picasso comunista se convierte en el favorito de las ciudades del territorio francés y su arte de vanguardia se suma a los muros de los museos municipales.

CAPÍTULO 48

¿Visto desde Ceret, desde Grenoble, desde Lyon, desde Antibes? Artista profeta para conservadores misioneros

¡¡¡Voy a París […] a pedir […] plata!!!
Me vuelvo mendigo, indiscreto, despreciable […]
Pero construiré vuestro templo.[1]

ROMUALD DOR DE LA SOUCHÈRE

Ahora bien, siendo Picasso aclamado por los municipios obreros y las masas trabajadoras, el expediente E 14 de las «Instituciones Provinciales» solo fue explotado parcialmente. Todavía quedaban montones de cartas de conservadores apasionados, algunos de los cuales a veces iban más allá en las simples solicitudes —al borde de la actitud de celosos misioneros con fe en su profeta—. Las ciudades que ya tenían una conexión privilegiada con Picasso antes de la Segunda Guerra Mundial comenzaron a celebrarlo. En Marsella, Magdeleine Ferry adquirió una hermosa colección desde el museo Cantini. La ciudad de Grenoble también renovó su interés por el pintor: ya en 1932, el conservador del museo de la ciudad, Andry-Farcy, se distinguió al reunir «el único conjunto de cubismo en Francia […] un conjunto elogiado por numerosos extranjeros de paso» —un homenaje al que Picasso había respondido con la donación de una obra, *La lectora* (1920) —. Andry-Farcy, que había sido arrestado en 1943 por

haber exhibido «obras de arte degenerado» y luego internado en el campo de Royallieu en Compiègne, pasó por la Rue des Grands-Augustins después de la Liberación, y dejando allí su tarjeta de visita le añadió, escrito a mano: «Saliendo de un año de cautiverio con los Boches, desearía verle. Hotel de Bretagne, 10 Rue Cassette».

En cuanto a la ciudad de Lyon, a través de René Jullian, curador del Museo de Bellas Artes (y amigo de Pierre Loeb), en 1949 solicitó al artista el préstamo de dos obras importantes para su exposición «Las grandes tendencias de la pintura contemporánea: de los impresionistas hasta hoy». Tres años más tarde, Jullian fue a París y le propuso a Picasso uno de los proyectos más ambiciosos de la época, que consiguió ganar la partida a los museos parisinos. «Señor, mi amigo J. J. Lerrant me habló de su calurosa acogida a la idea que le había propuesto de una gran exposición de su obra en el Museo de Lyon —le escribió—. Estoy vivamente encantado con la acogida que le habéis dado y vengo, sin más dilación, a pediros que tengáis la amabilidad de conceder a este proyecto el patrocinio sin el cual evidentemente sería imposible llevarlo a cabo con la amplitud que deseamos. Nos gustaría, en efecto, que esta exposición diera a conocer su obra en todas sus etapas, desde los inicios hasta hoy, y bajo las más diversas vertientes, pintura, dibujo, grabado, escultura, cerámica» (4 de octubre de 1952).

De esta manera, del 30 de junio al 15 de septiembre de 1953, el Festival de Lyon-Charbonnière presentó en el museo de la ciudad obras de Picasso que datan de 1900 a 1953, una retrospectiva impecable, un gran estreno francés que finalmente significó un cambio de paradigma respecto a las exposiciones de Barr. Como de costumbre, Picasso hizo una muy buena donación que le valió una magnífica carta de agradecimiento. También estaba Ceret, donde Picasso vivió varios veranos durante los grandes años del cubismo; Ceret, donde su amigo americano del Bateau-Lavoir, Frank Burty Haviland (quizás el último superviviente de esa época) fue nombrado «delegado para

las funciones de curador del museo» en febrero de 1957. «Espero que tendrás todas las indulgencias cuando el próximo verano celebremos la exposición Pablo Picasso», escribe este último. Ceret, una ciudad en la que Picasso transformó la geografía, forzó las fronteras, reinventó el espacio, con un apego visceral a los lugares, con vínculos que calificaríamos de afectivos, de familiares. Poco después de la exposición, Haviland recordaba con nostalgia este pasado común: «Te hablé de una carta tuya que data de 1909, una época bendecida y que es una de mis posesiones más preciadas».

Pero, mucho más allá de las ciudades que habían celebrado al pintor antes de la guerra, hay decenas y decenas de pueblos de todos los tamaños que, en todas las regiones de Francia y Navarra, de repente quieren festejar a Picasso, hacer descubrir su obra y glorificar su genio. En todas partes, los curadores de pequeñas galerías, así como los de grandes museos competían en talento para obtener los favores del pintor. Cabe mencionar a Marc Sandoz, conservador del museo de Poitiers, que solicitó estudios del *ballet El sombrero de tres picos* para despertar al público de su museo al arte contemporáneo (18 de noviembre de 1949); o Gabriel Couderc, conservador del museo de Sète, quien, con motivo de la inauguración de la sala Paul-Valéry, donde Picasso ya está «representado por un grabado, *La langosta*, del taller de Lacourière», pide una prueba de la litografía de Paul Valéry (26 de mayo de 1949); o incluso A. Astruc, conservador del Museo Taurino de Nimes, que le ruega que sea miembro del jurado del primer salón y del concurso internacional de pintura taurina (13 de mayo de 1957).

También hay que mencionar a Gérard Collot, conservador de los museos de Metz, que anuncia «una importante exposición sobre la evolución de la pintura en Francia de 1905 a 1914», y admite tener (¡y con razón!) «las mayores dificultades para obtener préstamos de pinturas anteriores a 1914»: «No tenemos posibilidad de traer pinturas del extranjero. Solo un coleccionista de

Tourcoing me prometió una obra vuestra. Pero es fundamental que usted esté representado —finaliza, añadiendo muy astutamente—: ¿Sería posible conseguir, además de los lienzos, un papel encolado de esta época?» (29 de marzo de 1958). Y además están Jean Claparède, conservador del museo Fabre de Montpellier, Ernest Gaillard, arquitecto y antiguo conservador del museo Cambrai, Martin Richard, conservador del museo Libourne, Pierre Chanel, conservador del museo Lunéville, R. Lefèbre, director del museo-escuela Laval de dibujo, Christiane Marandet, trabajando para los Museos de Arte, Etnografía e Historia de Clermont-Ferrand, y otros, cuyos nombres uno podría hojear hasta marearse.

No cabe ninguna duda de que el artista se regocija en contacto con este arraigo territorial y popular, en esta impresionante renovación de sus contactos. Es también el momento en que Picasso conoce a un joven intelectual comunista de veinticuatro años, recién liberado del campo de Mauthausen, que se convertirá en uno de sus amigos más íntimos y quizás en su mejor exégeta. Su primera carta a Picasso no se parece a ninguna otra, es directa, sincera, sin la menor adulación, sin la menor zalamería, el tono de una relación respetuosa y directa al mismo tiempo: «Fresnes, 10 de mayo del 46. Querido camarada, obviamente no pude estar en la inauguración de tu exposición, obviamente tampoco esta notita es para disculparme por ello, sino para comunicarte mi pesar. No nos conocemos del todo, personalmente. Pero siempre te entiendo bien. Nuestra época me ha hecho que a veces me gusten, en lo que haces, hasta las cosas que desapruebo. Esto no es una paradoja, pero creo que es la raíz de un problema. Solo los tramposos pueden negar esta contradicción, difícil de superar, en nuestras condiciones, entre el gusto individual y las justas tareas literarias y artísticas. Por eso te entiendo y te sigo queriendo como hombre, camarada y creador ejemplar. Fraternalmente, Pierre Daix».[2]

Irónicamente, seis meses antes del final de la guerra,

incluso antes de que comenzara la reconstrucción del país, antes de que el general De Gaulle fuera a Moscú a negociar con Stalin el regreso de Maurice Thorez, antes de que Thorez se resarciera poco a poco en esta Francia que dejó hace cinco años, y antes de que los gaullistas y los comunistas organizaran su precario equilibrio entre sus «dos grandes poderes políticos» para poner en marcha un país en situación de siniestro total, Picasso comenzó a ocupar un papel que nunca antes había jugado en Francia —un papel hacia el cual, por primera vez, le empuja no tanto su obra como su lealtad política—, el rol de protector-benefactor-asesor de los museos municipales de toda Francia. Alertados por su reciente cobertura mediática en *L'Humanité*, *Ce soir* y *Les Lettres françaises*, con espontaneidad y entusiasmo, las autoridades provinciales (en su mayoría comunistas) lo bombardean con mensajes, proyectos, invitaciones, solicitudes: para revelar esta imagen aún desconocida de un Picasso que, como un títere que sale de su armario, distribuye a diestra y siniestra sus obras en un país inerte, y lo ascienden repentinamente a benefactor providencial, el primer bombero de servicio en la maltrecha Francia de posguerra.

Sin duda, la relación más fuerte, la más hermosa seguirá siendo la que construyó con un joven profesor de latín y griego, formado como epigrafista en la Escuela de Atenas, Romuald Dor de La Souchère, conservador del castillo Grimaldi en Antibes, que lo llamaba «Patrón» o «Querido Patrón», un hombre comprometido (miembro del PCF y honrado con el título de «Justo entre las Naciones» por su actuación durante la Resistencia),[3] culto, divertido, fuera de lo común, que logra crear allí, a fuerza de sagacidad, paciencia y entusiasmo, el primer museo Picasso del mundo (al que el artista donó sesenta y seis obras). El comisario comienza a ofrecer a Picasso lo que siempre había soñado, su primer gran espacio y, durante el verano de 1946, Picasso se convierte en «artista residente» en «el Castillo». Se cimienta una amistad entre el artista y el curador: al final, la perseverancia, la creatividad y la visión

política de Dor de La Souchère ganaron contra viento y marea entre Antibes y París, entre el municipio del Sur y la Reunión de los museos nacionales, entre la votación de un presupuesto local y el acuerdo de las autoridades parisinas, por ejemplo, en aras de obtener el presupuesto para un «segundo guardián», ¡una proeza increíble, la de ir rompiendo uno a uno tantos cerrojos administrativos!

Juntos, con alegría, perpetrarán un avance insolente en esta administración cerrada, hormigonada y ciega, para crear lo imposible y transformar, gracias al museo, este pequeño puerto pesquero adormecido en una destinación cultural de primer orden. Basta con leer esta maravillosa misiva que ya es todo un programa: «Querido Patrón, estoy al borde del agotamiento, pero creo que, si nada se rompe, todo esto durará para siempre. Todo va a la perfección después de batallas épicas [...]. Ya no reconoceréis nada. Bien le debemos eso, y esto es solo el comienzo de un plan quinquenal [...]. ¡¡¡Me voy a París en Semana Santa a trabajar y a pedir a Salles unos tapices y a Monumentos Históricos a por *plata*!!! Me doy asco a mí mismo. Me vuelvo mendigo, indiscreto, despreciable como el monje del padre Jules. Pero construiré vuestro templo, después de lo cual iré a los Campos Elíseos, para finalmente descansar»[4] (Antibes, 27 de marzo de 1949).

CAPÍTULO 49

¿Visto desde París? El «genio» (al fin) reconocido por el Estado 1947-1955

> Era inconcebible abrir el Museo de Arte Moderno sin poder presentar obras de Pablo Picasso, uno de los más audaces inventores de formas de la época contemporánea […] y que, en el mundo, suscita más debates y desazones.[1]
>
> JEAN CASSOU

Mientras Picasso se relaciona con Claudius Buard en Saint-Étienne, con Jules Paublan en Boulogne-sur-Mer y con Magdeleine Ferry en Niza, mientras Francia se cubre de MJC,[2] la capital también evoluciona. En menos de dos años, gracias a la resolución de estos iluminados que trabajan en tándem —Jean Cassou (director del Museo Nacional de Arte Moderno) y Georges Salles (director de los Museos Nacionales)—, y cuya reputación y autoridad moral nada tienen que ver con las directivas de la Academia de Bellas Artes, la afrenta hecha a Picasso por los Museos Nacionales durante cuarenta años se va a ver en parte, y gracias al apoyo del artista, borrada. Muy rápidamente, tomando por sorpresa un ambiente conformista que conocían mejor que ningún otro, Cassou y Salles decidieron abrir por fin las compuertas de las colecciones francesas. Su prioridad es regarlas con el arte del presente durante dos años, para transformar el nuevo museo[3] de arte moderno

en un museo vivo que sea «parte de la historia». «La creación del Museo Nacional de Arte Moderno es la historia de la venganza del arte moderno sobre los poderes públicos —explicaría más tarde Jean Cassou—. Luxembourg era simplemente el templo de la mala pintura. Realmente, nunca habíamos visto al Estado interesarse por una pintura tan mala como en este periodo.» En la Liberación, prosigue, «le dije a gente como Matisse, Braque u otros, que no tenían casi nada en el museo oficial de Luxembourg, desdeñados por el Estado: estoy creando un museo que será vuestro museo».4

El 3 de noviembre de 1945, ante la autoridad oficial del consejo artístico de los Museos (la misma que había denegado la entrada del Picasso de André Dézarrois en las colecciones del Jeu de Paume en 1937), Salles pasa a la acción. Denuncia sin rodeos «el error de la generación anterior», ofrece comprar directamente a Matisse, Bonnard, Braque, Picasso y Rouault una selección de sus obras, ¡e inmediatamente obtiene un préstamo de seis millones de francos (multiplicado por dos unos días después)! Y mientras sus colegas Matisse (siete cuadros), Bonnard (tres obras), Braque (cuatro lienzos) y los demás vendían sus obras al Estado francés concediéndole el habitual 10 por ciento de descuento, Picasso decidió en solitario que los diez cuadros que ha elegido de su producción de los últimos veinte años representarán, por su parte, un verdadero regalo —obrando un magnífico vuelco de la situación—. Para la inauguración del primer museo nacional francés de arte moderno (casi veinte años después del MoMA de Nueva York), Picasso decide presentarse como plural, evolutivo, esquivo, con una selección muy variada y muy consistente en su obra. Está *El taller de la modista* (enero de 1926), un lienzo muy grande en negro, blanco y gris con su red de formas en un «laberinto orgánico»; está *Figura* (*circa* 1927) —de la época surrealista como la anterior—; luego *La musa* (21 de enero de 1935), *Mujer leyendo* (9 de enero de 1935) así como varios retratos de Dora Maar de 1937 y 1938, que hacen la transición con el periodo bélico

representado por la imponente *Mujer en azul* (15 de abril de 1944) y sobre todo *Alborada* (4 de mayo de 1942), inmensa y magistral evolución de una odalisca, en la temática que encontramos en Ingres, Tiziano y Manet, pero revisitada por sus acordes discordantes nutridos a puerta cerrada durante la Ocupación. Picasso añade bodegones de varias épocas (1936, 1945, 1946), así como numerosos dibujos preparatorios.

¿Qué se puede decir de esta elección en ese contexto histórico, ya que con su gesto Picasso finalmente penetra, después de tantos años, en el ambiente tan hermético de las colecciones públicas francesas? Es una elección astuciosa, audaz e insolente que impone su imagen en constante evolución. Es una elección a comparar con la anécdota, relatada por Pierre Loeb, que data de la década de 1930, momento a partir del cual se contuvo la ira, la frustración y el juicio incuestionable de quienes se enfrentaban con consternación al conformismo de los *apparátchiki*[5] oficiales de la cultura. «Requerido por el Estado, que finalmente decidió comprarle un cuadro y dedicarle unos cientos de miles de francos —escribe—, Picasso organizó una reunión [...] pero inmediatamente después, furioso, me dijo: “Llegaron hasta cuatro; cuando los vi, con sus pantalones grises, sus falsos cuellos, su aire a la vez tímido y distante, reviví mi juventud, tan dura. Pensé que esta gente, con unos cientos de francos podría haberme hecho más servicio en el pasado que hoy con unos cientos de miles. Empecé a mostrarles pinturas, mis mejores pinturas, pero sentí que querían la época azul. Hemos acordado vagamente una nueva reunión, a la que no iré”.»[6] Entonces, los sentimientos confusos acumulados por Picasso durante todas las décadas anteriores estallan en el gesto de 1947, unos fuegos artificiales triunfantes: el invisible se vuelve donante, el paria se convierte en mecenas, el renegado en benefactor, el excluido pasa a ser un gran señor tutelar.

El 5 de mayo de 1947, las obras de Picasso se presentaron en la Salle des Sept-Cheminées del Louvre ante el comité de curadores, que aprobó la donación. El 8 de

mayo se repitió el mismo escenario ante el consejo artístico de los Museos Nacionales, que aprobó por unanimidad, *menos una voz*, la de un hombre que «quiere que se mencione en el acta que votó en contra de la aceptación de esta donación».[7] Se trata de Jean Savin, un alto funcionario francés, bueno en todos los aspectos, nacido en Vendée dos años después de Picasso, licenciado en Derecho y Ciencias Políticas, que, tras una carrera como agregado de embajada (Portugal, Turquía, Suiza y Estados Unidos), se convirtió en asesor principal del Tribunal de Cuentas. A pesar de las calificaciones de sus superiores jerárquicos, que lo presentan como un funcionario mediocre y aburrido, su poder de incordio para preservar las colecciones nacionales en el «buen gusto francés» que había prevalecido según las directivas de la Academia de Bellas Artes nos deja, aún hoy, estupefactos. Según un informe (fechado el 15 de noviembre de 1905), el señor Savin, que procedía de «una familia notoriamente reaccionaria y clerical que disfrutaba de una buena fortuna y era honorablemente conocida,[8] compartía las ideas de su estirpe y silbaba a los can-didatos republicanos en su circunscripción», escribe el prefecto de Deux-Sèvres al jefe de gabinete del ministro de Asuntos Exteriores (a petición del interesado), en el momento en que, por cierto, Picasso estaba a punto de revolucionar la pintura.

«En algunos aspectos, nuestro colega estaba vinculado al linaje de los grandes magistrados del Antiguo Régimen», dijo el fiscal general Lesage, ¡durante su elogio de final de carrera de Jean Savin en 1955! Es verdad que, durante su trayectoria, Picasso estuvo mayoritariamente rodeado de otros extranjeros, pero me asombran sus interacciones con ciertos individuos que constituyen la Francia sociológica. Encontramos, por un lado, a André Level, Roger Dutilleul, Max Pellequer, Étienne de Beaumont, Romuald Dor de La Souchère; por otro, encontramos a Camille Mauclair, Émile Chevalier, Maurice de Vlaminck y Jean Savin. Y este ataque frontal contra él, de parte de un eminente representante de la Francia oficial en 1947, atestigua la obstinada y arcaica

persistencia de estas «ideologías del repliegue», que emanan del «pensamiento débil y solapado […] de cierta burguesía que quiere justificar sus privilegios».[9]

Por su parte, ante el gesto de Picasso y lleno de gratitud, Georges Salles transgrede todas las reglas. «Seréis el primer pintor vivo en ver sus obras en el Louvre», declaró al artista y, con toda la elegancia que lo caracterizaba, invitó tanto a Picasso como a Françoise Gilot (con la que ahora Picasso compartía su vida) a venir al museo un martes, día de cierre, donde pide a los guardias de turno que transporten los lienzos. «¿Junto a qué cuadros quiere que cuelguen vuestras obras?», le pregunta al artista. Y Picasso elige a Zurbarán (*Exposición del cuerpo de San Buenaventura*); Delacroix (*La muerte de Sardanápalo*, *La matanza de Quíos*, *Mujeres de Argel en su apartamento*); Courbet (*El taller del pintor*, *Entierro en Ornans*); Paolo Uccello (*Batalla de San Romano*).[10] El 9 de junio de 1947, el Museo Nacional de Arte Moderno abrió sus puertas con *Alborada*, colgada majestuosamente en la gran escalinata del Palais de Tokyo —un elogio que intenta borrar su triste presentación en el Salon de Otoño de 1944, bajo ¡la guardia permanente de un agente de Policía!—. «Hoy», declaró entonces el director de los Museos de Francia, propinando una bofetada que se convertirá en histórica, «cesa el divorcio entre el Estado y el genio». Y como la abundancia llama a la abundancia, otras donaciones (Rosenberg, Éluard, La Roche) completarán rápidamente este magnánimo gesto.

Unos meses después, el 20 de noviembre de 1948, una carta del Ministerio del Interior llegó al prefecto de Policía de París: «Querido amigo, ¿sería tan amable de recibir al señor Picasso, el famoso pintor (o su representante), quien solicita una tarjeta de residente privilegiado, ya que su tarjeta de residente ordinario vence el 28 de este mes? Acabo de ver al señor Pagès que, por la personalidad del interesado, acepta que se le expida dicha tarjeta sin más formalidades».[11] El «célebre pintor Picasso» se convierte así en una figura privilegiada en el país al que ahora está unido

en una especie de contrato social —¿gracias a su donación? ¡Qué importa!—, a la espera de que el Museo de Artes Decorativas le ofrezca una espectacular exposición en 1955.

«París, 10 de mayo del 54. Estimado señor: desde la ya lejana y, por tanto, parcial retrospectiva en la galería Georges Petit, aún no se ha realizado en París ninguna exposición colectiva que muestre los diversos aspectos de su obra. Roma, Milán, São Paulo, mañana Múnich nos dan ejemplo. París no podía esperar más sin faltar a su papel tradicional y le agradecería que diera su visto bueno y su apoyo a la exposición que el MAD [Museo de Artes Decorativas] quiere presentar en 1955. Este evento podría preceder al de Múnich y sería el gran momento de la temporada de París y [...] nos gustaría que nuestro amigo el señor Jardot pudiera, con su consentimiento, ocuparse de ello personalmente. Por favor crea, estimado señor, en mis mejores sentimientos, el presidente de la Unión Central de las Artes Decorativas, François Carnot.»[12]

La exposición «Picasso. Pinturas 1900-1955», que celebra el setenta y cinco aniversario del artista y el cincuentenario de su instalación en París, destaca en el panorama de exposiciones de la capital y logra una hazaña: el 1 de octubre, refiere *L'Information*, por primera vez en Francia «una exposición bate un récord para Picasso, el primer pintor contemporáneo», al atraer a más de cien mil visitantes. «Después de cien mil veces, desde la inauguración de la exposición de Picasso, el torniquete del Museo de Artes Decorativas hizo oír ayer, hacia las 15.30 horas, el habitual chasquido que marca el paso de un visitante [...]. El joven alto, Jacques Pauchet, diseñador industrial, que acababa de provocar este evento, fue rodeado de inmediato.» François Mathey, el curador jefe, reclutó hábilmente como comisario a Maurice Jardot, un gato viejo de la galería Louise Leiris que usa la red Kahnweiler para abrir muchas puertas y obtener préstamos cruciales. Hacen las cosas con audacia, riesgo y empaque: consiguen arrebatar el *Guernica* a Alfred Barr[13] (una gran hazaña, ya que es la primera y última vez que el lienzo se

presenta en un museo francés) y dotan a esta retrospectiva de medios resueltamente contemporáneos. Montan una campaña promocional de dos millones de francos (lanzada gracias a la contratación de James Jones & Company, una agencia de relaciones públicas estadounidense), un servicio pedagógico (el «Atelier para niños menores de trece años») todavía estrictamente nuevo en este país, pero sobre todo muestran un radicalismo que corta el aliento, debido a Massin, obra de un joven diseñador gráfico de treinta años: Massin coloca las letras «PICASSO» en mayúsculas negras, descentradas y desproporcionadas en relación con el nombre del museo (relegado a minúsculas, casi fuera del borde inferior derecho), y como articuladas con tres siluetas del artista de pie[14] mirando al espectador, en colores primarios (amarillo, magenta y cian) y «tratados en medios tonos» —de repente Picasso es convertido en estatua detrás de las letras de su nombre, a la vez accesible y sublimado, ¡mientras el Museo de Artes Decorativas lleva a la ciudad de París al siglo XX!

La inauguración junta a una multitud sorprendente: todos los estratos parisinos de Picasso están unidos y las obras llegan a todos los públicos. La periodista Hélène Parmelin, en su carta del 18 de diciembre de 1955, le confesaba a su «querido Picasso» que acababa de «ver el *Guernica*, por fin»: «Nunca lo había imaginado tan enorme. Tampoco nunca hubiera pensado entender hasta este punto que nunca había visto el *Guernica* […]. ¡Pero qué multitud! […] Incluso vi a Mauriac en contemplación silenciosa y prolongada frente al *Arlequín*».[15]

Esta exposición se convierte en un marcador esencial de la apropiación de Picasso por parte de Francia y en un barómetro de su reconocimiento por parte del gran público. Pero también es un escenario donde, en una verdadera contienda entre conservadores y coleccionistas interpuestos, se enfrentan París y las provincias, los museos nacionales parisinos y los demás. Mejor, aparece como una apuesta poderosa entre Francia (donde se produjo la obra) y Estados Unidos (donde se apreció y recolectó), dos países sacudidos

durante un año en el que combaten con sus propios demonios: en Estados Unidos, la lucha por los derechos de los afroamericanos cuando la joven Rosa Parks, que se niega a ceder su asiento en un autobús e inicia, con el apoyo de Martin Luther King, la pugna por los derechos cívicos; en Argelia, el segundo año de las convulsiones que mortifican al país, con las matanzas de Philippeville que, en agosto de 1955, provocaron la masacre de siete mil quinientas personas. También es un jubileo: en la inauguración se reúnen todas las generaciones de coleccionistas, empezando por Alice B. Toklas —que presta diez obras y que viene, toda pequeña, encorvada, tocada con un enorme sombrero negro con una flor negra, acompañada de Janet Flanner, la corresponsal del *New Yorker*—, pero también los Noailles o Douglas Cooper, uno de los prestamistas que, en una carta muy elegante, se sorprendió de no haber recibido invitación para la inauguración, mientras preguntaba si podía traer a un amigo cuyo nombre es John Richardson, porque informará sobre el evento para el *Burlington Magazine*. «Nos bombardean con solicitudes de carteles de la exposición…», entra en pánico el ayuntamiento de Burdeos, tenemos la expectación propagándose en toda Francia. Por su parte, el gerente de James Jones & Cº remite un informe sobre el trabajo realizado del 16 al 25 de mayo, posterior al pico de octubre, en el cual también aconseja hacer coincidir las exposiciones con la temporada turística e iniciar una captación de fondos para continuar con el bombo publicitario. El 27 de julio de 1955 llegaron incluso a sugerir que se utilizara la visibilidad de Charlie Chaplin, que Louison Bobet y el Tour de Francia apoyaran la exposición… Pero las recriminaciones de ciertos conservadores de museos estadounidenses dejaron un sabor amargo al comisario y al curador. «Me di cuenta, no sin sorpresa, de que habían quitado el marco de nuestro *Gertrude Stein* —escribe Theodore Rousseau, director del Metropolitan, a Jacques Guérin—: Le escribo para pedirle que tenga la amabilidad de dar las órdenes […] para que

comprenda mi preocupación.»[16]

La crítica más seria vino de Alfred Barr. Subrayó la diferencia de cultura museística entre Estados Unidos y Francia, y recordó sus desventuras anteriores: «Entre nosotros, les confesaría que dudo mucho en recomendar el préstamo de *Tres músicos* a un museo parisino, porque no tengo mucha confianza en la forma en que los museos franceses tratan las obras que se les prestan. (Hace dos años, nuestro percance con el Museo de Arte Moderno no fue solo por su irresponsable falta de precauciones, sino también por la forma en que se manejaron las obras dañadas después de su deterioro.) Tengo una amplia experiencia con exposiciones parisinas para saber que mis reservas están justificadas. A pesar de todo, autoricé el préstamo de *Tres músicos*, que habría que asegurar por valor de 80.000 dólares [...]. Le prometo que ninguna de mis observaciones va dirigida a usted personalmente, ya que confío plenamente en su vigilancia y en su apreciación de la obra de Picasso, pero espero que pueda utilizar su influencia para asegurarse de que el personal francés los trate con precaución».[17] Más tarde, hablando con François Mathey, vuelve sobre el cargo: «Sería descortés por mi parte si insistiera en que volvieran a enmarcar *Tres músicos*».[18] Finalmente, tres meses después del cierre de la exposición, Barr volvió a expresar su irritación al comisario —una irritación en la que el enfrentamiento franco-estadounidense estaba, sin duda, algo teñido de las tensiones de la Guerra Fría y del resentimiento del histórico experto—. «Por favor, no piense ni por un segundo que mi exabrupto por la forma en que el MAD ha tratado nuestras obras va a manchar nuestra amistad. Usted no es responsable de la manipulación de las obras de arte. Pero, lamentablemente, la falta de precaución del MAD en la materia es solo un ejemplo más en la larga lista de incidentes que hacen que los museos y coleccionistas estadounidenses se resistan cada vez más a prestar sus obras a las exposiciones francesas. Con mis recuerdos más amables, Alfred Barr.»[19]

CAPÍTULO 50

¿Entre el «Gran Stalin» y el «camarada Picasso»? La indefectible solidaridad de Maurice Thorez 1947-1955

> ¿Cómo queréis que pinte un retrato de Stalin?, preguntó irritado.
> Primero, nunca lo vi, y no recuerdo cómo es, excepto que tiene un uniforme lleno de grandes botones al frente, una gorra y un gran bigote.[1]
>
> PABLO PICASSO citado por FRANÇOISE GILOT

> Es posible que [el *Retrato de Stalin*] no agradara. Hice lo que sentí, porque yo nunca vi a Stalin. Jugué con la semejanza. No parece haber agradado. Qué importa.[2]
>
> PABLO PICASSO

Por supuesto, podemos contar la cantidad de palomas (reproducida cientos de miles de veces, se convirtió en el símbolo universal del Movimiento por la Paz a partir de 1949), o los retratos de activistas[3] esbozados en unos segundos por el lápiz de Picasso, a partir del momento en que se adhiere al PCF. Podemos identificar los carteles, las peticiones e incluso las pinturas políticas en la estricta línea del realismo socialista (*El osario*, febrero-verano de 1945; *Monumento a los españoles muertos por Francia*, 1945-1947; *El rapto de Europa*, 1946; *Matanza en Corea*,[4] 12 de enero de

1951). También podemos enumerar sus producciones que se enmarcan en el contexto de la guerra o de la Guerra Fría y en una estética más independiente (ilustraciones para *Le Chant des Morts* de Reverdy, 1948; *La Guerra y la Paz* en la capilla de Vallauris, 1952-1954; *Mujeres de Argel*, conforme a Delacroix; *El rapto de las Sabinas*, a tenor de Poussin, 25 de octubre de 1962-7 de febrero de 1963). Y también podemos mencionar sus obras a medias tintas, irónicas y chirriantes frente al culto al líder (*Stalin, a tu salud*, noviembre de 1949; *Retrato de Stalin*, 12 de marzo de 1953; *La caída de Ícaro*, 1958, para el palacio de la UNESCO). Finalmente, ¿podemos intuir y descifrar un contenido político en algunos proyectos posteriores, como en su serie basada en *Las Meninas* de Velázquez (1756), realizada entre agosto y diciembre de 1957, donde Picasso ataca la decisión de Franco de hacerse cargo de la educación de Juan Carlos y, con ello, identificarse con la dinastía Borbón-Habsburgo? [5] Igualmente podemos lamentar que el artista de vanguardia se dejara amordazar durante un tiempo por la línea estética de un partido obedeciendo órdenes de Moscú, y considerar que soltó definitivamente las amarras del PCF en 1953. O, sin duda, podemos recordar, una tras otra, las píldoras más amargas que el artista tuvo que tragar, incrédulo —como cuando escuchó, en agosto de 1948, en el Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz en Wroclaw (donde había aceptado desplazarse a regañadientes), las palabras de Fadeïev llamando a Sartre una «hiena con estilográfica»—, palabras tan duras e inesperadas que Picasso se arrancó los auriculares con despecho y rabia. Al fin y al cabo, uno puede dejarse encerrar en una polémica ideológica para cuantificar su grado de pertenencia a la mística comunista de la época.

Después de haber escudriñado el último tercio de su trayectoria en Francia (de 1944 a 1973), considerado el impacto de la precariedad administrativa en su gesto de adhesión, retomados los hilos de la sociabilidad, revisitados los espacios geográficos que invistió, donde congregó las obras que produjo, me convencí de que la afiliación

comunista de Picasso va mucho más allá del ámbito estrictamente ideológico —es un proyecto muy personal que trata de transformar el PCF en una herramienta de conquista propia, dotada de múltiples funciones—. A partir de 1944, construyó para sí mismo, dentro del Estado francés y gracias al PCF, un territorio simbólico utópico, hecho de elecciones audaces, en el que ya no se trataba de una relación entre activista político e institución, entre pintor y partido político. Es otra cosa, como siempre pasa con Picasso. Al igual que su cara a cara con España o con Francia, rechaza la autoridad de los poderes establecidos, sus leyes o sus rígidos academicismos (que a otros les pueden funcionar bien, pero a él no), mientras impone, desde arriba, sus propias reglas y sus propias elecciones, sea cual sea el medio. La prueba es su negativa categórica, en 1968, a que el *Guernica* entre en España mientras gobierne Franco. Muchas acciones venidas directamente desde Madrid reclamarán la obra, ya que, como explica el abogado Roland Dumas, «el *Guernica* fue encargado por el pueblo español y pertenece legalmente al pueblo español, sea cual sea su color político». Sin embargo, Picasso venció las reticencias de su abogado: espoleado por la absoluta determinación del artista, Dumas encontrará la manera de ajustar la ley para mantener el *Guernica* en el MoMA, como quería Picasso, ¡hasta la muerte de Franco![6]

Pero hay más: el vínculo secreto que une a Picasso con los comunistas franceses en una cálida convivencia brota, me parece, del reconocimiento mutuo, luego del pacto implícito que el artista desarrolla con una personalidad extraordinaria, una fuerza de la naturaleza diferente, otro estadista, otro gran estratega que ha construido su propio mito a fuerza de muñeca: Maurice Thorez, su alevín veinteañero. ¿Cómo fue el espectacular ascenso del joven minero de Noyelles-Godault que, a los veinticinco años, se incorporó al Buró político del PCF? ¿No fue, acaso, por su capacidad de síntesis, su valentía y su sentido político, su trabajo, su erudición, su «hambre de conocimientos» y su disciplina diaria de lectura y estudio, pero también por sus

dotes de orador, su carisma y lo que algunos habían definido como «su comportamiento popular (el gusto por la canción al final del banquete), que se ganó la admiración inmediata del pintor? El mismo reconocimiento de Thorez a la abrumadora legitimidad artística de Picasso —y, además, la resistencia a integrar la jocosa indisciplina de Picasso—,[7] ¿no coinciden con los cinco años de eclipse de Thorez cuando, tras su embolia cerebral, decidió buscar tratamiento en Moscú? Pero retrocedamos un poco para medir la riqueza de esta historia de mutuos reflejos. Para el joven diputado por Ivry y secretario general del PCF, que hizo publicar su autobiografía, *Fils du Peuple* [Hijo del pueblo], en la época del Frente Popular, el gran caballo de batalla de finales de los años treinta fue, sin duda, la guerra de España.

En la primavera de 1937, el aniquilamiento de Gernika por parte de la Legión Cóndor —presagio del avance del fascismo en Europa— seguía siendo el punto de no retorno que movilizaba a la vez a Thorez y a Picasso, aunque todavía no se conocieran. La guerra en España es por tanto su guerra y, en el frente francés, en papeles perfectamente simétricos, son sus heraldos, los virtuosos, los hermanos de combate: Thorez, el magnífico orador de la Asamblea Nacional y de las asambleas populares; Picasso, el artista que se radicaliza y se trasciende en su estudio (la obra, encargada por el Gobierno de Madrid, se expone del 13 de julio al 31 de octubre en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París). Thorez es también quien, a petición de Moscú, logra movilizar en Francia a más de treinta mil combatientes para las Brigadas Internacionales y los envía a España —el PCF sustituye aquí al Gobierno francés para apoyar la revolución—, en un gesto que, sin duda, marcará poderosamente la memoria del artista.

Entre Thorez y Picasso también hay que tener en cuenta las dos guerras mundiales, en las que ninguno de los dos participó y, sobre todo, durante la segunda, recordar la pérdida de nacionalidad que golpeó a Thorez el 17 de febrero de 1940, tras su condena «por deserción» en

noviembre de 1939 —un eco extraño del rechazo a la naturalización solicitada por Picasso—. En Picasso y en Thorez, todavía es necesario reconocer unos personajes con múltiples filiaciones —de París a Moscú y de vuelta a la primera—, Stalin y De Gaulle negociando entre ellos a partir de noviembre de 1944 la amnistía y el regreso a Francia del mejor tribuno de la Asamblea Nacional Francesa, en una odisea ya histórica.[8] Su historia, su amistad y lo que solo puede describirse como su afecto mutuo pasan por varias fases. La de la Guerra Civil española, como hemos visto, cuando aún no se conocían, pero construían un recorrido simétrico, políticamente comprometido con el antifascismo. La de la Segunda Guerra Mundial, cuando, rechazados (para uno) o despojados (para el otro) de la nacionalidad francesa, hacen de tripas corazón. La de la posguerra, cuando, indultado por De Gaulle, Thorez regresa a Francia para convertirse en ministro de Estado de la Reconstrucción y para gestionar la imponente reforma de la función pública, mientras Picasso, llevado por la oleada de municipios obreros, inicia su conquista del territorio francés. Así, el artista realizó el primer boceto del secretario general, diputado y ministro (1945), y Thorez asistió a las inauguraciones de Picasso (exposición de cerámica, alfarería y escultura en 1949), antes de realizar, el verano siguiente, una visita al taller de Vallauris —una visita que no escapa a la Policía.

Sin embargo, más allá de un mínimo dibujo con una mano extendida que lleva un vaso —*Stalin, a tu salud*—, no hay rastro de Picasso durante las frenéticas ceremonias de 1949 para celebrar el setenta aniversario de «Stalin, el hombre que más amamos» durante la época de los cultos extravagantes, entonces en su apogeo, orquestados en Francia por Maurice Thorez y Paul Éluard. «Todos aquellos y todas aquellas que quieren la paz aclaman el nombre de Stalin, sinónimo de valentía y bondad, el hombre del socialismo que conduce a los pueblos a la alegría y a la felicidad. Querido camarada Stalin, los mineros de Pas-de-Calais hacen un juramento de nunca permitir que sus

hermanos en la Unión Soviética sean atacados, y este es un juramento de gloria y larga vida al líder libertador de los pueblos, porque nuestro amor ardiente por Stalin habla de nuestra confianza inquebrantable. ¡Viva para siempre nuestro querido y gran Stalin! ¡Viva el comunismo!», declaró el primer secretario en el Palais de la Mutualité, inflamando a las masas.

El eclipse francés de Thorez durante su enfermedad cardíaca, seguido de su estancia en Moscú (10 de octubre de 1950-28 de marzo de 1953), levantó el régimen de favor que garantizaba al pintor del *Guernica* e inauguró días difíciles para Picasso. Sobre todo, cuando la CGT empujó al joven pintor Fougeron a involucrarse en un reportaje sobre las minas del norte. Después de *Parisinas en el mercado* (1947), Fougeron realizó cuarenta pinturas de su serie *El país de las minas* (1951), una obra de «martirologio obrero y propaganda» que obedecía a la línea promulgada en Moscú y luego fuertemente impulsada por el PCF. En un artículo, «El pintor en su nicho», cuyo título es ya todo un programa, el director Auguste Lecœur (quien, con Billoux, Duclos, Fajon y Marty, asegura el interín de Thorez) afirma que «es en su nicho como luchador por la paz que Picasso [...] pintó la paloma», mientras que «fue en su nicho de militante comunista que Fougeron pintó *El país de las minas*, reflejo de ciertos aspectos de la vida, del sufrimiento y de las luchas de clases del minero».[9] ¡Todo está dicho! Al día siguiente de este texto, Picasso (como si Lecœur le hubiera retorcido el brazo) realiza su obra más disciplinada y menos picassiana, *Matanza en Corea* (que, por cierto, sería criticada por el partido, con Aragon reprochándole que pintara un «masacre de inocentes», y también porque, según Hélène Parmelin, «no ha lugar»).[10]

El 5 de marzo de 1953 muere Iósif Stalin. A petición de Aragon (para *Les Lettres françaises*, el semanario cultural del que es redactor jefe), Picasso realiza apresuradamente el *Retrato de Stalin* (pero a sabiendas de lo que hace), mientras se encuentra en Vallauris, y toma de modelo una fotografía del dirigente como un hombre del pueblo, mucho más

joven y vestido con una simple camisa —en un retrato, digamos, metafórico—. Este dibujo provoca un terremoto monumental dentro del PCF, oponiendo Aragon y Daix (del lado de los escritores), Lecœur y Billoux (del lado del aparato del partido), así como a todos los pintores: Taslitzky, Fougeron, Léger, Bauquier, etc., cada uno desatándose contra Picasso, expresando su «tristeza», su desolación, incriminando la suprema «profanación», la «figura espantosa», el «ultraje», el «dibujo horrible», la «caricatura indecente», la «falta de respeto»[11] —toda una jauría que, vista hoy, parece bastante ridícula—. Como recuerda la socióloga Jeannine Verdès-Leroux, esto se debe a que, durante el periodo del culto a la personalidad, el género del retrato es crucial, porque «no se trata de "hacer parecido", sino de dar a ver las cualidades del sujeto». El retrato se convierte entonces en «polo de idealización, y polo si no épico, al menos de combate». Al ofrecer el retrato de «un hombre corriente» que «no reflejaba la personalidad moral, intelectual y espiritual de Stalin», al ofrecer una representación en la que, como escribiría un activista, «la amabilidad, la nobleza que caracterizan al más alto punto el rostro inmortal de Stalin están más que ausentes»,[12] Picasso comete un delito de lesa majestad.

Sin embargo, imponiendo un verdadero cambio de rumbo al partido francés, el propio Thorez zanja el asunto: confirma, desde Moscú, su indefectible solidaridad con Picasso y lo absuelve de su crimen, inaugurando la era de «Picasso el Intocable» —mientras que Aragon, que había sido convocado por Lecœur para disculparse públicamente, quedará como el único fusible quemado oficialmente por el partido («estaría al borde del suicidio», explicó Elsa Triolet), al tiempo que poco después, de vuelta en París, el primer secretario salda su cuenta con Lecœur—. Y poco importa que fuera el propio Thorez quien, en 1947, en el Congreso de Estrasburgo, inaugurara la línea de estos años de guerra fría: en adelante debe, a toda costa, perdonar a Picasso, cuyo peso simbólico en el mundo es ahora crucial para el partido.[13] El análisis propuesto por Annette

Wieviorka a partir de los archivos del dirigente, de sus anotaciones y de sus marcas con lápiz rojo en cada carta, en cada archivo, revela la impresionante atención que presta a este considerable asunto (tanto por la cantidad de mensajes que suscita como por su importancia neurálgica) —un asunto que, afirma la historiadora, «traza una bisectriz tanto en los archivos de Thorez como en la historia de la relación entre el PC y los pintores».[14]

Thorez, en suma, maneja con calma y precisión esta piedra lanzada al estanque, para salvar diplomáticamente tanto la memoria del gran Stalin como el orgullo del camarada Picasso. El primero en mostrar su solidaridad con el artista, el pintor Édouard Pignon, un «paisano» de Thorez, se enojó con Fougeron —«expulsó a todos los artistas de nuestro camino»—, mientras sus camaradas André Verdet y Jean Auricoste protestan a su vez contra la «grosería» y la «suficiencia» del mismo Fougeron, «cuyas ineptitudes como pintor son universalmente reconocidas». Muchas son las declaraciones subrayadas en rojo por Maurice Thorez, marcas que atestiguan su determinación: eligió el peso simbólico de Picasso, genio disidente y diablillo irreverente, contra la mediocridad banal del seguidor Fougeron —además, Picasso fue uno de los primeros invitados para venir a saludar a Thorez de vuelta en Francia, el 23 de abril de 1953, con una foto en *L'Humanité* a modo de recalco—. ¡Qué ironía, después de los tres años que acaban de santificar la línea realista socialista de Fougeron por haber aplicado la línea estricta de Jdanov, y qué bofetada a Lecoeur, que lo había coronado pintor oficial del partido!

A partir de 1953, la amistad entre Thorez y Picasso siguió reforzándose cuando, por motivos de salud, el político reside cada vez más tiempo en el sur de Francia, donde Picasso se instaló en 1955. Pierre Thorez, el hijo menor del estadista francés, aún hoy recuerda con placer este periodo: «Picasso conocía la casa, era un amigo íntimo de la familia. Mi padre iba a verlo de improviso, se respetaban y se demostraban una gran estima mutua, se

reían como dos hermanos, hablaban de todo y de nada. Picasso se sentía muy cómodo con los niños. "¡Móntate encima!", me dijo, señalando la famosa [escultura de la] cabra. "¡Está hecho para eso!" Y yo estaba jugando con Paloma. Un día, en la playa, Picasso dibujó una cara en la rodilla de mi madre, una cara que sonreía cuando ella doblaba la rodilla. Otro día, durante un paseo por el bosque, Picasso tomó dos piezas de madera, luego hizo una escultura con ellas, inmediatamente: ¡el genio es esto!».[15]

En 1963 y 1964, finalmente, hay un cálido intercambio de documentos. El «amigo Pablo» esboza dos dibujitos muy divertidos (con un pintor haciendo pose de mono) para Maurice,[16] o el catálogo, firmado por Leiris, de sus últimos cuadros, con una dedicatoria que revive sus intercambios: «Me hará feliz saber si estás bien […] ya me dirás lo que piensas. Un abrazo y hasta pronto, te espero Picasso».[17] Luego está Thorez agradeciendo a Picasso su retrato del director de *L'Humanité*: «Querido Pablo, supe por Marcelle Hertzog que habías hecho el esperado retrato de Marcel Cachin. Quisiera agradecértelo fraternalmente. Será una magnífica ilustración en el libro póstumo de nuestro difunto pionero. Te abrazo con mucho cariño. Mis saludos a Jacqueline. Maurice. PD. No conseguí llegar a llamarte. Siempre suena ocupado. Por eso te escribí esta notita».[18] Y de colofón están estas últimas palabras sobre el crucero *Latvia*, que este verano de 1964 lleva a Maurice Thorez y Jeannette Vermeersch al mar Negro para sus vacaciones en la URSS. El 9 de julio, tras partir de Sorrento, Thorez relee a Balzac que, en su ardor por el trabajo, le recuerda el ejemplo de su amigo Picasso. «¡Picasso nunca fue más fértil, a sus ochenta y dos años!»,[19] escribió en su diario. Dos días después, Maurice Thorez moría repentinamente en el puerto de Varna, en Bulgaria.

Amparado en su condición de miembro privilegiado del PCF, en su reservado nicho de liminalidad gracias a su relación con Thorez, y gracias a las cuantiosas sumas que cada año envía al partido, nunca habrá para él ninguna de las tareas impuestas a los demás activistas, ninguna sanción

ni nada de meterlo en cintura. El partido comunista seguirá siendo para Picasso lo que siempre buscó allí, haciéndole cumplir, a su antojo, una triple función nada más adherirse —trampolín, pasaporte y escudo—, y asentando, dicho sea de paso, las tres incertidumbres que habían pesado sobre su estatus en Francia desde los años 1900 hasta 1944. La afiliación al PCF repara la invisibilidad pública y el bloqueo de las academias; repara el expediente policial permanente contra el «extranjero»; repara (casi) la violencia contra el hombre de izquierda, ya que de inmediato el artista gana reconocimiento, movilidad y protección. Porque ser comunista para Picasso es elegir el partido de los «manejadores de herramientas y constructores de catedrales», pero también es elegir el sur con sus artesanos, y sus pueblos y sus alegrías locales, aunque la Policía lo siga como en 1956. «El pintor Pablo Picasso, cuya exposición de algunas obras ha contribuido en gran medida a la reputación del museo Grimaldi de Antibes, ha sido nombrado ciudadano de honor de la ciudad por iniciativa del conservador del museo. Esta decisión fue aprobada por el consejo municipal de Antibes y por el Ministerio del Interior», escribió el inspector de información general el 28 de abril de 1956. «El municipio teme que el homenaje rendido al artista no recaiga en el militante del PCF y que no sea utilizado por el partido con fines propagandísticos. Además, la presencia del señor Maurice Thorez en Cannet y la amistad personal que le une al señor Picasso incitó al municipio a retrasar esta ceremonia, habiendo manifestado el secretario general del PCF la intención de asistir.»[20]

El culto a Stalin queda como lo no-dicho más importante entre Thorez y Picasso, pero se las arreglarán: ¡el primero cierra los ojos y el segundo sonríe! «Al camarada Stalin, el genial constructor del socialismo, el líder amado de los trabajadores del mundo entero, el guía de los pueblos, el Maestro y el amigo, que me brindó, un día feliz entre todos, el gran honor de recibirme, en testimonio de mi absoluta fidelidad y mi amor filial», escribió Thorez en su dedicatoria de *Fils du Peuple* al primer

secretario del Partido Comunista Soviético en 1937. Casi siete décadas después del terremoto del *Retrato de Stalin*, que tanto sacudió el PCF, ¿cómo no volver a este extravagante síntoma del culto a la personalidad, entonces en todo su esplendor? Al camarada Picasso le da igual, acampa en la más total irreverencia frente al gran Stalin y, ahí de nuevo, una vez más, le gana la partida.

Además de su evidente afecto por Thorez, como hace en todos los demás campos, Picasso utiliza a amigos y conocidos (aquí la periodista Hélène Parmelin) como emisarios y agentes personales. Parmelin es directora del servicio cultural de *L'Humanité* (se convertirá allí en una gran reportera) y esposa del pintor Édouard Pignon: ambos se reivindican como comunistas críticos, echan las patas por alto y, *ad intro*, en su propio «grupo de afinidades» no escatiman sus insolentes críticas, ni contra el culto a la personalidad ni contra los delitos enunciados en el informe Jrushchov: «¡Cuántas veces, con Picasso no hemos imitado "en familia" ciertas palabras y encuentros sepulcrales! […] Imitamos a nuestros líderes en sus misas solemnes y sus sínodos. Entre pintores, poetas, escritores y universitarios, teníamos una forma de encontrarnos diciendo: "No, pero ¿has leído el editorial de esta mañana en *L'Humanité*?"».[21] Cuando Picasso se instaló en el sur, Parmelin lo informaba diariamente sobre las últimas noticias comunistas de París. Las cartas que emanan de la «gacetilla Parmelin», como se autodenomina (es una de las correspondencias más extensas en los archivos del Museo nacional Picasso-París, ¡la sexta en cantidad!), permiten levantar una punta del velo sobre la complejidad de las tensiones entre los intelectuales críticos y la línea del partido. Lejos, muy lejos de la lengua de madera,[22] Parmelin se entrega a una libertad de expresión y un humor que, obviamente, hacen las delicias del pintor. «Hasta ahora me resultaba relativamente fácil ser comunista —le confesó el 26 de junio de 1956—. Éramos libres durante la vida de Stalin, ya que actuábamos de acuerdo con nuestra naturaleza. Pero sus supervivencias nos aprisionan y el valor debe volverse diplomático, reflexivo,

calculador […] en dos frentes: contra los propios y contra los demás.»[23]

La situación empeoró en el momento de la insurrección húngara y probablemente Picasso intercambió sus dudas una y otra vez con Parmelin. «Las cosas están horribles allí —escribió—. Matan y cuelgan. La venganza es terrible y también hay comunistas entre los ahorcados y en el Danubio […]. No me culpes por este diario interminable. No hay nadie más en el mundo a quien yo pueda, a quien podamos decir lo que estamos pensando.»[24] Poco a poco, a lo largo de esta correspondencia, en particular con el trágico desarrollo de los acontecimientos de Budapest, se va tejiendo una imagen infinitamente más densa y compleja de las cuestiones políticas tal y como Picasso las aborda realmente. «Por lo tanto, la verdad es múltiple —escribe nuevamente Parmelin—, y el hecho es que, disparando contra el pueblo húngaro, la URSS puede haber salvado la revolución, pero en Hungría es una revolución lisiada e impuesta.»[25] En este laberinto de poderes entrelazados, Parmelin describe las tensiones entre los intelectuales comunistas parisinos mientras revela a Picasso el peso simbólico de su nombre dentro del partido: «En cuanto a nosotros, estamos en una "plataforma de oposición" —escribe—. Me gusta la palabra, me la imaginaba ayer como una especie de balsa de la *Medusa* […] la sombra amenazadora de Picasso se cernía sobre la reunión: estábamos visiblemente bajo su protección y el delegado se moría de miedo de que algunos estalinistas fueran demasiado lejos».[26] Saldremos de puntillas del mundo hechizante de esta correspondencia, leyendo unas últimas picas particularmente sabrosas, plasmadas en la «gacetilla» por intención de su «querido y adorado maestro». En octubre de 1956, cuando el poeta Aimé Césaire envía públicamente a Maurice Thorez una suntuosa carta de renuncia, que pasará a la historia, Parmelin predijo: «Escupamos a Césaire, verás que terminaremos llamándolo sucio negro. Él estaba equivocado, pero él [sic] están equivocados, nosotros estamos equivocados, ¿quién tiene

razón, mi maestro?».[27] En el momento que la «Carta de los Diez» denuncia la intervención en Hungría, Parmelin disfruta desacralizando a la pareja de escritores oficiales con una alegre pirueta que nos permite poner aquí el punto final: «Aragon y Elsa están en un trance perpetuo […] están considerando enviarme a ti para tenerte al corriente, pero les dije que, según tus llamadas telefónicas, ¡pareces maravillosamente al corriente de la situación política!».[28] Picasso, por su parte, todavía tiene más de un as bajo la manga.

EPÍLOGO

Con el Mediterráneo por reino
1955-1973

> En su fábrica de Vallauris, se recrea en la posición de uno de estos grandes metecos «áticos», Duris, Eufronio, Amasis, Nicóstenes, patrones, compositores de formas y decoradores de vasijas, directores de uno de aquellos talleres del Cerámico que inundaron el mercado de la ecúmene con sus productos preciosos y abundantes, inventores de técnicas y de secretos que siguen sorprendiendo al mundo.[1]
>
> ROMUALD DOR DE LA SOUCHÈRE

CAPÍTULO 51

Del comisario Rouquier a J. Edgar Hoover, relevo policial (Francia/Estados Unidos)

El 14 de diciembre de 1944, en el mismo momento en el que Picasso se afilia al Partido Comunista francés —su líder Maurice Thorez integra el Gobierno del general De Gaulle —, en Estados Unidos comienza la vigilancia contra él —una toma de relevo, de alguna manera. J. Edgar Hoover en persona[1] impulsa la investigación americana contra el artista, después de la lectura de «Why I Became a Communist», el texto de Picasso publicado en *The New Masses* (octubre de 1944) a continuación de su adhesión—. Si bien los primeros decenios del reinado del todopoderoso Hoover, que «tenía a los presidentes americanos en la palma de la mano», habían estado consagrados a la lucha contra el crimen organizado en Estados Unidos, este cambió sus objetivos tras la Segunda Guerra Mundial: se lanzó de lleno a la batalla anticomunista[2] para perseguir a los «extremistas, intelectuales y provocadores extranjeros»[3] —así como a los ciudadanos americanos sospechosos— con Picasso puesto en el punto de mira, al considerarlo como un «Comunista subversivo». A partir del 16 de enero de 1945, en un memorándum destinado a la embajada de Estados Unidos, Hoover alerta a sus tropas:

«En el caso de que lleguen a sus manos informaciones sobre Picasso, el Bureau [el FBI] desea estar informado, porque existe un riesgo de que Picasso quiera viajar a Estados Unidos.»[4] Visiblemente señalado con las etiquetas

«*Security Matter - C*» (por «comunista») y «*subversive*», el dosier n.º 100-337396 (que reúne hasta 187 páginas) presenta al artista como una «amenaza a la seguridad nacional de Estados Unidos», ni más ni menos. En París, en 1947, aquel a quien el ministro francés de Interior describe como «el célebre pintor Picasso» recibe un carnet de residente privilegiado con todos los miramientos que se reservan a las personalidades escogidas. Paralelamente, en el curso de aquellos años, los americanos movilizan contra él no solamente a los funcionarios del FBI (seguridad interior), sino a los de la CIA (seguridad exterior). Sin embargo, dos diplomáticos destinados en París, Nathalie Grant en 1945 y luego William A. Crawford en 1951, se atascan con el dosier Picasso, incapaces de articular alguna argumentación plausible contra el artista, hasta el punto de que la historiadora Sarah Wilson los califica de «totalmente incompetentes para la tarea» y señala su «analfabetismo cultural»5. ¿Qué enviaron entonces a Washington? Una compilación de recortes de prensa norteamericanos, atrasados, además, completada con extractos de periódicos húngaros, venezolanos, brasileños y cubanos.

En contraste con estos penosos informes del FBI, las intervenciones políticas emprendidas en suelo francés por los miembros de la CIA comienzan en 1947 con un análisis preciso de las estrategias culturales del PCF, antes del paso a la acción. En septiembre de 1950, estos funcionarios crean el movimiento «Paix et Liberté» para intentar, por su parte, sabotear la retórica comunista, y lanzan una operación de contrapropaganda en forma de pósteres enviados al mundo entero. Uno de estos pósteres apunta ni más ni menos que a la paloma de la paz —el icono creado por Picasso en el marco del Congreso Mundial por la Paz de 1949, y declinado en millones de ejemplares durante más de dos décadas—. Así, en 1951, aparece «La paloma que hace bum», un cartel que presenta sobre fondo rojo, naturalmente, una paloma ribeteada con remaches metálicos y una rama de olivo en el pico, pero su silueta recuerda un tanque soviético, con un cañón en lugar de

pico y la hoz y el martillo tatuados sobre el ala. Sobre los muros de la ciudad de París fueron colgados más de trescientos mil ejemplares, ridiculizando la única producción del artista que había alcanzado el consenso en el mundo comunista.[6]

Para calibrar cabalmente esta histeria repentina contra Picasso en Estados Unidos hay que tener en cuenta la idiosincrasia característica de una mentalidad conservadora muy anclada en este país —la denigración sistemática de los artistas, proferida por un sector específico de la población que cultiva una vieja tradición filistea procedente del siglo XIX—.[7] Esta tendencia se ve reforzada por la atmósfera delirante de la «caza de brujas» lanzada por el senador McCarthy durante la Guerra Fría. Para estos conservadores americanos Picasso acumula dos taras que ocupan un lugar preferente en su sistema de valores: en primer lugar, es un artista (más concretamente, un artista de vanguardia, que describen de manera vaga como «modernista»); además es un «rojo», desde que ha declarado abiertamente su afiliación al Partido Comunista francés. Para ello, «el poder de Picasso residía precisamente en que su pertenencia al PCF aumentaba su amenaza potencial para la opinión pública puesto que nunca quiso renunciar al partido»,[8] añade Sarah Wilson.

Uno de los actores más notables de este estallido contra el arte de vanguardia y el comunismo fue, sin duda, el diputado republicano de Míchigan George Dondero, que en un discurso pronunciado el 16 de agosto de 1949 en la Cámara de representantes, afirmó sin ambages que «si el cubismo aspira a destruir el mundo mediante un desorden conceptual», «el dadaísmo hace lo mismo mediante el ridículo», y el «abstraccionismo» [sic] por la creación de relámpagos de locura [*creations of brain-storms*]».[9] Tres años más tarde, Dondero sostenía de nuevo ante el Congreso que el arte moderno, de hecho, era «una conspiración de Moscú para difundir el comunismo» en su país. ¿Puede sorprendernos si a partir de ese momento, en los dosieres del FBI dedicados a Picasso, figure un documento marcado

como «SECRET» que contiene las extravagantes elucubraciones de Dondero? El representante del estado de Míchigan se enfurece contra el «pretendido arte moderno», del que Picasso, según él, es el heraldo, porque «contiene todos los -ismos de la depravación, de la decadencia y la destrucción».10 ¿Cómo no sonreír ante esta confusión simplista entre el paradigma de «comunismo» y el de «modernismo»? Sin embargo, como hemos visto en los capítulos precedentes, es precisamente *a causa de su libertad estética* (de su «modernismo», si se quiere) que Picasso ha tenido altercados con los comunistas en dos ocasiones: en 1948, en el momento del congreso de Breslavia, cuando Jdanov quiso meterlo en cintura; y en 1952, en el momento del *Retrato de Stalin*, cuando fue sermoneado por Lecœur, que también le reprochó sus transgresiones de la línea estricta del realismo socialista o su falta de seriedad en el culto al líder.

Pero el artista llega a ser incluso objeto de un desafío diplomático en las altas esferas cuando, en 1952, junto a una delegación europea de doce miembros, presenta una solicitud de visado para viajar a Estados Unidos, con el fin de asistir al Congreso Mundial por la Paz. El departamento de Estado americano rechaza el visado, porque Picasso, junto con sus camaradas, pertenece a lo que describen como «la organización comunista más potente del mundo», y sus miembros son «comunistas notorios o compañeros de viaje que se arriesgan a ser extraditados». Sin embargo, el 23 de febrero de 1950, en un telegrama diplomático cifrado dirigido a Dean Acheson (secretario de Estado del Gobierno federal), David K. Bruce, el embajador americano en París, evalúa las consecuencias nefastas que tal rechazo pueden ocasionar en la opinión pública, *precisamente* a causa del peso simbólico adquirido por Picasso: «Habida cuenta de su reputación mundial, un rechazo de visado a Picasso suscitaría, sin duda, algunos comentarios desfavorables, especialmente en los círculos intelectuales y radicales. Eso llevaría también a sugerir que tenemos miedo de la propaganda comunista en favor de la “paz”. Sin embargo, si

se mantiene el rechazo, creemos que el portavoz del Ministerio y La Voz de América[11] tendrían que subrayar que la visita propuesta es una acción de propaganda descarada, motivada por intereses puramente políticos que no tienen ninguna relación con las actividades profesionales de los demandantes. En cualquier caso, rogamos encarecidamente que la decisión sea tomada con la mayor rapidez posible, porque cuanto más se posponga, más fácil le será al partido comunista explotar su valor de perjuicio, lo que constituye, sin duda alguna, su objetivo esencial».[12] Picasso no obtendrá el visado para viajar a Estados Unidos. Picasso nunca viajará al país que ha reunido las colecciones más imponentes, que ha propuesto las exposiciones más interesantes o ha producido los más profundos análisis de su obra.

En estas cábalas absurdas contra el artista, convertido en barómetro de los excesos entre las dos grandes potencias de la Guerra Fría, el propio Alfred H. Barr se inquietará por las consecuencias del proyecto de una nueva exposición en el MoMA, elaborado en 1957. «No deseamos poner a Picasso en una situación embarazosa invitándolo a Estados Unidos», escribe en una nota interna —recogida, por supuesto, en un memorándum del FBI y etiquetada como «Actividades culturales» y «Secreto»— «si nos encontramos en la situación de que nuestro gobierno se opusiera a su visita».[13] Ante las preguntas de sus poderosos coleccionistas republicanos, que se inquietan por la pertenencia comunista de Picasso, Barr se ve tan desvalido que les asegura que el artista ¡peca de ingenuidad política![14]

CAPÍTULO
52
Aprendiz ceramista en un pueblo de alfareros

Por su parte, y alejado de estas grandes maniobras, Picasso se ausenta cada vez más a menudo de la capital francesa e inicia una transición importante en su vida. Entre 1946 y 1955 mantiene su domicilio en París, sí, pero pasa la mayor parte de su tiempo entre diferentes localidades de la Provenza —Golfe-Juan, Antibes y Vallauris, en un perímetro de unas pocas decenas de kilómetros— antes de instalarse definitivamente en Vallauris, en 1948. Celebrado desde los años diez en Estados Unidos, reconocido en el mundo comunista por sus convicciones políticas, respetado tanto por los ayuntamientos obreros como por los museos nacionales de una Francia que atraviesa un excepcional periodo de crecimiento económico y prosperidad social, Picasso escoge, sin embargo, alejarse de París para trabajar junto a unos artesanos del sur de Francia. En esta época se muestra como un hombre distendido, a menudo con el torso desnudo, en pantalón corto y alpargatas, haciendo el payaso ante los objetivos de fotógrafos del mundo entero, junto a su compañera Françoise Gilot y sus dos hijos, Claude y Paloma. Una cosa está clara: a partir de 1955, el año de su setenta y cinco cumpleaños, Picasso escoge definitivamente el sur de Francia como espacio privilegiado, donde continuará sus experimentaciones profesionales junto a jóvenes artesanos, generalmente procedentes de Vallauris.

En esta elección entran en juego tantos elementos que

sería necesario un libro entero para abordarlos todos. El primero, el taller a su medida que le ofrece, en 1946, Romuald Dor de la Souchère, unas dependencias en el castillo Grimaldi de Antibes —una fortaleza conocida en la Antigüedad con el nombre de Antípolis— con una posición topográfica inexpugnable a orillas del Mediterráneo, y en el que el artista inscribe sus marcas indelebles sobre los muros, y que gracias a los aportes sucesivos de vastas colecciones de sus obras se convertirá, en 1966, en el primer museo Picasso de Francia. Será también en Vallauris donde cristalizarán los nuevos desafíos profesionales de Picasso, donde se resolverán algunos de los conflictos que habían entorpecido su trayectoria de extranjero en París desde 1904 y donde se tejerán la mayoría de los hilos que el artista, ahora sobre ruedas, desplegará durante los dos últimos decenios de su vida.

¿Cómo podría habérsele pasado por alto, a alguien que lo veía todo, que este pueblo de alfareros era el microcosmos utópico perfecto para anclar su nueva identidad y comenzar una nueva vida? En 1866, este «pueblo ignorado del departamento de los Alpes Marítimos» había recibido los elogios del respetable *Journal de l'Agriculture*. Vallauris, con sus tres mil habitantes, «podría servir de modelo para todos los pueblos de Francia», podía leerse en un artículo particularmente elogioso. El diario informaba también que la administración local había procedido a una «venta de terrenos […] a los extranjeros establecidos en esta parte de la comarca». «El espíritu municipal, bien dirigido —añadía el artículo—, ha hecho de este pueblo aislado y de difícil acceso un foco de actividad y de inteligencia práctica», con su ayuntamiento modelo, que impulsa una «clase vespertina y gratuita», con su cultivo del naranjo y sus cuarenta y dos fábricas de alfarería, que dan trabajo a mil quinientas personas […] y donde «la agricultura y la industria prosperan a la vez […] la instrucción comienza a desarrollarse […] se hace el bien, la vida circula, la riqueza aumenta, el pensamiento se aviva, las ideas se cruzan y se iluminan, el espíritu se

ensancha, el progreso se manifiesta —y conquista lo más elevado que existe: la mejora moral e intelectual».[1]

Picasso descubre Vallauris casi ochenta años más tarde. Han pasado muchas cosas y el pueblo ha vivido sus momentos de gloria y de desgracias. Vallauris vivía al ritmo de su artesanado, las humaredas densas, negras, intensas, señalaban una productividad incesante; las sirenas, a intervalos regulares, llamaban a los obreros a sus puestos; las largas fachadas ciegas de adobe y ladrillo de los talleres diseminados sobre la colina albergaban los diferentes espacios de producción, secado, decoración, presentación ante los grandes hornos de leña ovales; la cooperativa municipal, finalmente, en el centro de este mundo, garantizaba tanto a los alfareros como a los agricultores la circulación de sus productos en una economía directa, sin intermediarios.

«Se presentó con la radiante sencillez de los campesinos insurrectos de la Edad Media, llamando a la puerta para pedir agua y posada, trayendo con ellos el calor de su presencia, el fervor de sus intenciones y, también, el resplandor de sus hazañas»,[2] escribirá más tarde Georges Ramié, recordando la epifanía de esta jornada del 26 de julio de 1946. Picasso, que entonces se encuentra trabajando en el castillo de Antibes, visita Vallauris y pide que lo lleven a la alfarería Madoura, que dirige Suzanne Ramié desde 1938.[3] Durante los meses siguientes, y con una aplicación extrema, el artista reflexionará sobre las posibilidades de este medio (que había explorado un poco con anterioridad)[4] visitando las salas del Louvre consagradas a la alfarería griega, analizando obras como *L'Art en Grèce* (escrito por Zervos y publicado en 1936) o llenando cuadernos con bocetos: cabritos, buitres, lechuzas —formas que encontraremos en sus vasijas zoomorfas de 1947—. Entonces, bajo la dirección de esta mentora, que le enseñará las «once maneras tradicionales» de «cocer y esmaltar el barro», Picasso se inicia dócilmente en la técnica, antes de subvertir todo lo que acaba de aprender, hasta tal punto que Suzanne Ramié confiará un día: «¡A un

obrero que trabajase como Picasso no lo querríamos en nuestro taller!».

CAPÍTULO 53

Experimentador de una asombrosa fecundidad

En colaboración con el taller Madoura, Picasso produce más de dos mil piezas entre julio de 1947 y octubre de 1949, un arranque por todo lo alto de una actividad que le llevará a producir otras cuatro mil más en el curso de los años siguientes. Picasso se proyecta en todas las épocas (comenzando por el Neolítico), se impregna de las obras del pasado que revisita muy conscientemente y se invita, con la imaginación, a todos los talleres de cerámica y alfarería de todo el espacio mediterráneo, ya sea Grecia, Egipto, Apulia, Etruria, Mesopotamia, Turquía o el mundo andalusí: Málaga, Paterna, Elvira, Medina Azahara. Picasso se mide con el conjunto de sus colegas, los artesanos alfareros más talentosos y prolíficos de este mar Mediterráneo que es un hervidero de identidades plurales, retomando así, como para el *Guernica*, su costumbre de beber en una multiplicidad vertiginosa de fuentes y de integrarlas hábilmente[1] para inscribirse en la muy larga historia de este medio mediante una utilización radicalmente iconoclasta.

Para su maravilloso *Toro erguido* (1945), se inspira en la hermosa *Vasija en forma de toro* de la necrópolis iraní de Marlik (1400-1100 a. C.). En cuanto a *Botella: mujer erguida* (1948), se parece como una hermana gemela a una de las «figurillas femeninas» (del tipo Spedos antiguo) producidas en la primera mitad del Cicládico Antiguo Segundo (2700-2400 a. C.) ¿Y cómo resistirse ante la *Tanagra blanca*

(1948), con la que el artista se zambulle todavía más lejos, en el periodo mesopotámico (7000 a. C.) de los talleres de Tell Halaf, y retoma el tema de las diosas de la fecundidad que cruzan sus antebrazos para sostener y exhibir, en cada una de sus manos, unos senos abultados y llenos de leche?

Gracias a su asociación con Robert Picault,[2] otro maestro ceramista de Vallauris de gran talento, Picasso firmará una *Vasija etrusca (Pablo y Françoise) (1950)* de «terracota chamotada y torneada, pintada con barniz vidriado», ¡como si hubiesen trabajado en un taller de Tarquinia o de Chiusi en el siglo VII a. C.! En ocasiones, como con *Lastra decorada con una cabeza de mujer* (1952), recuerda su periodo surrealista; y otras veces, como con *Bodegón sobre una esfera* (1948), de arcilla blanca decorada con un bodegón con botella de vino, se mueve libremente, más allá de cualquier influencia, navegando en solitario en la abstracción pura. «Picasso buscaba objetos tradicionales en los talleres vecinos, e incluso en los vertederos: marmitas, sartenes agujereadas, fragmentos, etc. —comenta hoy un experto un tanto desconcertado—. Es una de estas paradojas que cultivaba el artista, que mezclaba las formas más populares de la cerámica popular con las reminiscencias de la gran cerámica ática.»[3] En el taller de Madoura, Picasso no «funciona»: a menudo utiliza los modelos referenciados por Suzanne Ramié y les aplica técnicas que le son propias (como las pátinas, el *sgraffito*, la combinación de zonas esmaltadas y zonas desnudas). En ocasiones crea formas, modelando algunas partes de las esculturas de terracota que salen de manos de Jules Agard, el maestro tornero del taller, o ensamblando elementos recogidos en cualquier lugar, desviando la cerámica tradicional de sus funciones —cacerolas que se convierten en máscaras, frascos que adoptan forma de insectos de colores, ladrillos que se convierten en esculturas de cerámica, canalones de desagüe o escaleras extensibles que se metamorfosean en soportes para los retratos de sus musas. Así, los tres *Fragmentos de ladrillo decorado con el rostro de una mujer* (12 de julio de 1962).

CAPÍTULO 54

Donde el aprendiz se convierte en líder, e incluso en «actor orgánico» del pueblo de alfareros

«Mi querido y gran amigo —le escribe Suzanne Ramié a Picasso un día de marzo de 1955—, como sin duda ya sabe usted, la Academia Internacional de la Cerámica […] organiza en Cannes un congreso y una exposición en la que estarán representadas una veintena de naciones. Desde hace meses, el comisario general […] nos visita con la esperanza de encontrarlo de regreso en Vallauris y para solicitarnos que participemos en la exposición. Ya está informado, como todo el mundo, de que todas las investigaciones actuales de nuestro oficio se encuentran bajo su influencia, y espera que tendrá usted la bondad de prestar algunas piezas.»[1] Al cabo de ocho años de práctica, Picasso, convertido en un líder en el mundo de la cerámica, acepta la propuesta, participa en la exposición y asiste a la conferencia de Manuel González Martí,[2] uno de los principales coleccionistas de cerámicas del mundo. A modo de homenaje, González le ofrece al artista su obra enciclopédica *Cerámica del Levante Español*: tres tomos de más de dos mil páginas de texto y tres mil ilustraciones, que Picasso estudiará minuciosamente. Por su parte, insiste en que el coleccionista regrese a España con algunas de sus obras, que le regala.

De regreso a Valencia, desde el palacio del marqués de Dos Aguas, sede del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias, González le transmite a Picasso las numerosas

reacciones que suscita su trabajo: «En mis entrevistas con los periodistas, los mecenas, los artistas y los críticos, en todas las conversaciones que he tenido [en relación a sus obras], mis interlocutores han destacado su originalidad, así como la técnica tan particular y enigmática de sus cerámicas, admiradas por todos los especialistas. Yo, por mi parte, les he hablado de la acogida tan cálida que me dispensó, de los numerosos recuerdos que brotan en su conversación sobre España y la ciudad de Valencia, así como de la generosidad que ha manifestado regalándome cuatro de sus excepcionales obras, que desde el domingo pasado se exponen para admiración y controversia del público».[3] Dos años más tarde, Picasso produce una serie de baldosas decoradas, a semejanza de los «socarrats»[4] andalusíes, como el *Baldosín hexagonal decorado con un bailarín y un músico*, lleno de vida y de locura, fechado el 6 de marzo de 1957. Pero es quizás con la realización del plato en forma de pez, semejante a los platos del siglo XII (descubiertos en la obra de González Martí), donde Picasso alcanza a dar más rienda suelta a su fantasía. A pesar del régimen de Franco, a pesar de todo, esta presencia en el museo de Valencia, situado a quinientos kilómetros al norte de Málaga, en una ciudad que a su vez fue una de las capitales históricas de la cerámica en la Antigüedad, significa un regreso de Picasso a España. Esta inscripción en la historia de la larga tradición mediterránea debía complacer sumamente al artista, que en las ondas de Radio Niza recordó un día la historia de Vallauris, «un lugar que, desde la más alta Antigüedad, siempre ha cultivado la cerámica». «Junto a unos amigos que también son unos auténticos trabajadores —añadió— hemos intentado reanimar una cosa que había caído, me parece, en decadencia.»[5]

Precisamente, siempre en la dinámica, la experimentación y la superación subversiva de los cánones, y gracias al contacto con los artesanos locales, Picasso amplía sus campos de actividad en el curso de los dos últimos decenios de su vida. Tras la cerámica, será el turno

de la linografía junto al impresor Hidalgo Arnéra, la fotografía con André Villers, la escultura metálica con el diseñador Tobias Jelinek, la chapa plegada con el cerrajero y herrero Joseph-Marius Tiola, la realización cinematográfica con Paul Haesaert, Frédéric Rossif y Henri-Georges Clouzot, para terminar con los recortes sobre lámina de acero junto a Lionel Prejger. Pronto llega a convertirse en un auténtico «actor orgánico» de este pueblo de alfareros, poco a poco promocionado como un anexo del «alto horno Picasso». Y cuando más tarde se instale en Cannes, o en Vauvenargues, o en Mougins con su mujer, Jacqueline Roque, permanecerá en contacto con los artesanos y militantes locales gracias a las múltiples idas y venidas que efectúan Jean Ramié, Lionel Prejger, André Villers, Georges Tabaraud y el resto de los miembros de su red de amistades inéditas.

A punto de convertirse en octogenario, Picasso engendra un nuevo planeta, produciendo cada vez más, llevando al límite cada técnica, agotando a cada uno de sus compañeros de trabajo, cruzando cerámica y linografía en «linocerámica», navegando entre escultura de hierro y hormigón fibrorreforzado, transgrediendo todos los límites en todos los géneros, estimulando a los jóvenes artesanos para que exploren, innoven y se superen, experimentando la huella, el barniz, la pátina, el glaseado, la incisión, el esgrafiado, los *collages*, los punzones, las impresiones sobre arcilla, los esmaltes, los óxidos metálicos… Un día, junto al ceramista Robert Picault, descubre un «sulfuro de plomo en estado puro que daba a las piezas un color amarillo pajizo, pero si se le añadía óxido de hierro se obtenían unos bonitos tonos rojizos. El añadido de óxido de manganeso daba un marrón cálido y el óxido de cobre un verde profundo».[6] Otro día, junto al impresor Hidalgo Arnéra, produce el admirable *Retrato de muchacha a partir de Cranach el Joven, II*.[7] Se trata de una linografía, obtenida por una proeza técnica impuesta por Picasso gracias a la «superposición de cinco planchas». «Sin ti no puedo hacer nada, y sin mí, tú no puedes hacer nada»,[8] le explica el

artista al joven impresor, en una infrecuente fórmula de espaldarazo.

Todas estas experimentaciones apasionan a uno de los nuevos amigos de Picasso, el galerista Heinz Berggruen, que conoce al artista en 1949 por mediación de Tristan Tzara. Berggruen tiene algo de Kahnweiler; es un joven intelectual judío berlinés emigrado a Estados Unidos en 1936 que, aun siendo un novicio en el mundo del arte, abre su primera galería en París en 1948. «Tengo poco más de treinta años. Vengo de ninguna parte […]. Carezco de reputación y experiencia. Quería vivir en París, donde he decidido lanzarme al comercio del arte.»[9] Posee erudición, pasión, curiosidad y obstinación, así como un marcado gusto por la literatura. También hay algo de Barr en este joven exiliado que en 1944, vistiendo un uniforme militar americano, pisa las calles de un París liberado con la íntima convicción de la primacía del cubismo en la emergencia de la modernidad. «Se interesaba por Picasso en su conjunto, tanto por sus pinturas, papeles encolados, litografías y grabados como por sus esculturas y cerámicas»,[10] escribe Olivier, uno de sus hijos. En tanto que coleccionista, Berggruen comienza por detectar algunas perlas, y adquiere obras disponibles de las colecciones de Paul Éluard, Dora Maar, André Lefèvre, Alice B. Toklas o los hermanos Rosenberg, tomando «el relevo en una época en la que estas primeras colecciones [de Picasso] salían al mercado».[11]

Como galerista, edita en bronce las pequeñas esculturas del periodo rosa, como había hecho en su tiempo Ambroise Vollard, y después del periodo cubista, así como el ejemplar de la *Histoire naturelle de Buffon* (1942) ilustrado por Picasso, regalado a Dora Maar y enriquecido con cuarenta y dos dibujos,[12] acercándose así a Christian Zervos y Douglas Cooper. Pero no será hasta publicar un facsímil del «Cuaderno catalán» de 1906 (el marchante se lo compra a Dora Maar, que lo había recibido como un regalo del artista) y *Diurnes*[13] (una obra de setecientos fotogramas, producto de la colaboración entre Picasso y el joven fotógrafo André Villers) que Berggruen realice el prodigio

de hacer de la obra de Picasso un conjunto integrado, construyendo puentes entre los periodos clave —una reunión de las primeras experimentaciones precubistas de Gósol con los últimos hallazgos de Vallauris, más de medio siglo después.

Última viñeta de esta etapa capital: Picasso se lanza junto a Suzanne Ramié a la democratización de la cerámica, seleccionando seiscientos treinta y tres modelos de sus piezas destinados a la edición[14] —permitiendo la adquisición a un precio módico, sobre las aceras de Vallauris, una de sus obras, «envuelta en papel de embalaje y dentro de una bolsa de arpillera»—.[15] En el reverso de un plato que en 1961 le regaló a quien le había enseñado sus técnicas, el artista graba esta dedicatoria: «Para Suzanne Ramié. Su fiel siervo Picasso. Su alumno».[16] Guiado por una mujer en el sur de Francia, Picasso ha hecho su elección: desde ahora, será el sur contra el norte, la provincia contra París, los artesanos contra la Academia de Bellas Artes, la edición democrática contra la religión de la obra única.

CAPÍTULO 55

De la *color-line* al mundo subalterno

¿Qué otra cuestión puede intentar resolver ahora Picasso en solitario, entre los muros de su taller de Fournas, si no es esta tensión que siempre le ha interesado entre artes «menores» y artes «nobles»? En el momento de la Exposición Universal de 1900, dos personajes ricos de culturas plurales, el barcelonés Picasso y el bostoniano W. E. B. Du Bois, detectaron los primeros signos de declive de aquel gran imperio, encerrado en la arrogancia de su «genio» y particularmente orgulloso de su escuela de pintura y escultura. «La complacencia en la evocación del pasado es algo que caracteriza a las sociedades envejecidas [...]. Sin caer en un optimismo complaciente ni pretender que no se dan las condiciones favorables para la exposición de una obra rica en sentido y belleza, ¿no es preferible aplaudir los resultados obtenidos, realmente considerables, y alegrarse de que una vez más, y a pesar de tantos obstáculos, la vitalidad de nuestro genio y la preeminencia de la escuela francesa en el siglo XII ha podido dar una nueva prueba concluyente?», explicaba entonces el catálogo del Petit Palais. En cuanto a aquello que los conservadores de la época designaban como «artes menores», es decir, «las obras de forjado, las armas, la cerámica, la tapicería, los bordados, los cueros», etc., hay que destacar que el catálogo presentaba únicamente objetos puramente franceses.

Junto a Aimé Césaire, otro «intelectual con doble conciencia», Picasso quiso asumir, como Du Bois, sus

pertenencias múltiples. «Querido Pablo Picasso: Me ha alegrado mucho saber, a través de nuestro común amigo Pierre Loeb, que ha aceptado hacer el monumento que va a erigirse en la Martinica en recuerdo de la abolición de la esclavitud de los negros —le escribía en 1947 el flamante diputado por las Antillas—. Mis compatriotas acogerán esta noticia con orgullo y gratitud —le explicaba—. Sería algo magnífico que ante los americanos, linchadores de negros, y de su estatua de la libertad, se levantara en tierra negra nuestra LIBERTAD, que sería la libertad a secas. Nadie nos parece más apropiado que el pintor del *Guernica* para celebrar esta revancha de la vida sobre la opresión. La Martinica está dispuesta a consagrar a esta obra una suma de cinco a seis millones. Desgraciadamente, el plazo es muy corto, las cuatro festividades han de tener lugar en julio. Pero que esto no le frene. No hay otros límites que los que usted quiera fijarse. Reciba el testimonio de mi gratitud y admiración. Aimé Césaire.»[1]

Un año más tarde colaboran en la antología *Cuerpo perdido* —diez poemas de Césaire ilustrados con treinta y dos grabados de Picasso—. El pintor imaginó hibridaciones, mujeres-flores, hombres-plantas, sexos-raíces, como ecos a la poesía de Césaire, repleta de explosiones volcánicas, de eclosiones vegetales y de fuerzas telúricas arraigadas en una vegetación exuberante. Picasso puso, en el frontispicio, la efigie de un poeta negro coronado con laureles, que realizó a partir del retrato del joven Jacques Césaire —atribuyéndole así al arte negro la suprema recompensa europea, concedida a los vencedores de los concursos griegos de poesía y de canto—.[2] En septiembre de 1951, con ocasión del Primer Congreso de Escritores y Artistas Negros que se celebró en la Sorbona, Picasso se ofreció para realizar el cartel, reutilizando el retrato coronado de Jacques Césaire. «Artistas y poetas regresan siempre al mismo país natal, cualquiera que sea su color. Saludos fraternales al congreso de los hombres de cultura del mundo negro», escribió en la dedicatoria con su hermosa caligrafía. En aquellas jornadas, en las que se procedió a

inventariar las culturas negras y se recordaron todas las «responsabilidades de la cultura occidental en la colonización y el racismo», participaron Aimé Césaire junto a otros antillanos,[3] así como africanos[4] como Alioune Diop y afroamericanos.[5] Pero ni Paul Robeson ni W. E. B. Du Bois viajaron a París. «No podré estar presente en el encuentro porque el Gobierno de Estados Unidos rechaza darme un pasaporte —escribió este último en una carta que fue leída en la apertura de las jornadas—. Un negro americano que viaja al extranjero debe, o bien despreocuparse de los negros, o bien decir lo que el departamento de Estado desea que diga.»[6]

Tras la muerte de Picasso, Léopold Sédar Senghor, entonces presidente de Senegal, organizó en el Museo Dinámico de Dakar la primera exposición dedicada al artista en el continente africano, sumándose a la lista de homenajes procedentes de África y las Antillas. ¿Y si al ver así a Picasso, arraigándose en el sur de Francia al final de su vida, pudiésemos descubrir a un pionero de las formas antropológicas del siglo XXI, celebrando su propia «esfera de pertenencia»[7] con un mundo que hoy describimos como «subalterno»[8] —cambiando de marcha, empujando los muros por todas partes, reencontrando la profundidad histórica del espacio mediterráneo con el sincretismo original de sus identidades entremezcladas, explorando el modelo de los grandes artesanos del pasado a través de un trabajo colectivo horizontal, ennobleciendo las «artes menores» o prosaicas utilizadas para fecundar las disciplinas «nobles» (como la pintura, la escultura, sacralizadas en la esfera occidental desde el Renacimiento), demostrando, si hacía falta, la capacidad de *agentivity*[9] del paria—, en una «diáspora de la esperanza», celebrando su empatía siempre renovada hacia Aimé Césaire y los demás?

«El tema de Picasso en busca de mundos abiertos, y activamente comprometido en la creación de estos mundos, es un tema clave», me escribió hace dos años mi amigo el historiador Jeremy Adelman, tras la lectura de la primera sinopsis de este trabajo. «Es precisamente lo que lo atrae en

primer lugar hacia París, ese París que en el siglo XIX desempeña un papel de imán para todos los exiliados, argentinos o prusianos. Y son precisamente todos estos parias, a menudo judíos procedentes de otros lugares, quienes le ofrecen sus espacios, le abren su galería o su salón, le permiten crear sus redes. Invisible para el cerrado mundo oficial francés, Picasso se hace cada vez más visible en el mudo opaco e informal de sus propias redes. Me parece que este es un punto esencial a destacar, porque hay mucha gente que supone mecánicamente que un extranjero carece de capacidad de invención y de creación y se contenta con soportar su suerte. Tú, al contario, haces de Picasso un auténtico agente social y un estratega.»[10] De hecho, aunque nacido en el sigo XIX, y a pesar de atravesar todos los grandes conflictos de la Europa del siglo XX, Picasso vive sus identidades cultural y social de manera totalmente innovadora. En un momento en que la cuestión migratoria reactiva el tema de las identidades europeas modernas, es como si, mediante su inscripción precoz en el orden global de la larga duración, con sus frecuentes recursos a la mitología, inventándose el papel de jefe de tribu mediterránea en su propio reino, Picasso hiciera estallar las fronteras tradicionales entre Estados y anunciara, según la fórmula del antropólogo Arjun Appadurai, las «formas culturales cosmopolitas del mundo contemporáneo».

CAPÍTULO 56

Un ciudadano de honor que no ha olvidado nada de los rigores del invierno de 1907-1908

A veces, los nuevos amigos de Picasso se enteran de su vida pasada un poco por casualidad, como revela Georges Tabaraud, el editor jefe del diario comunista *Le Patriote de Nice*, al que Picasso obsequiaba cada año durante el carnaval con un dibujo a plena página y otras generosidades. «Sobre un aparador, en la antecámara de "La Californie", siempre había una botella llena que me intrigaba, tapada con corcho, sin etiqueta —escribe el periodista—. La vi desde que Picasso se mudó a Cannes. Cada vez que pasaba por delante de ella me preguntaba qué contenía y si Pablo la había olvidado allí. No fue hasta 1958 que […] me aventuré a preguntarle qué "djinn"* guardaba encerrado en la famosa botella. "No es un djinn", Picasso me respondió con seriedad, "¡Es el padre Frédé quien está en esta botella!".»

Tabaraud añade que «el invierno de 1907-1908 fue excepcionalmente frío. Por el Sena bajaban trozos de hielo. Un invierno, recordó Picasso, tanto más difícil para él cuanto que después de *Las señoritas de Aviñón* sus nuevas investigaciones no habían sido realmente comprendidas ni apoyadas por los aficionados […] las compras eran raras, el estudio ya no tenía calefacción, ya no tenía suficiente para comprar telas o pinturas, sus comidas eran tan frugales como las de los saltimbanquis». Y Tabaraud también recuerda la visita desesperada de Picasso a Leo Stein que,

quizás, accedería a un «adelanto para un cuadro que algún día él o su hermana tal vez comprarían»: «¿Por qué sigue pintando horrores que nadie quiere?», respondió Stein, arrojando al artista una pieza de veinte francos «como una limosna». «No había ido a mendigar —dijo Picasso—, y me preguntaba mentalmente si no se la iba a tirar a la cara junto con el sillón y la mesita de noche. Pero ya no tenía pintura, ni lienzos, ni fuego, ni pan, así que cogí los veinte francos y me fui. Hace cincuenta años, pero ya ves que nunca lo he olvidado [...]. El mismo invierno, una mañana, cuando la estufa del taller aún estaba apagada, alguien llamó a mi puerta, era el padre Frédé [...] preocupado por no verme, había preguntado a los vecinos y vino. En su burro vi un enorme saco de carbón y en las canastas lo suficiente para comer durante días. También encontré allí una moneda de veinte francos y una botella de absenta, de la de verdad [...]. Sentí ganas de llorar [...]. Nunca permití que nadie la abriera. Verás, ella me ha acompañado siempre. ¡Para mí, desde hace cincuenta años, el padre Frédé siempre ha estado ahí!»[1]

¿Qué podemos aprender de esta «botella de Frédé» que Picasso transporta de estudio en estudio y de residencia en residencia como un talismán? ¿No es la huella de esos traumas imborrables que, más allá del éxito, más allá de la riqueza, funcionan como motores silenciosos de toda una trayectoria y de toda una obra? En este transpaís provenzal, alrededor de Vallauris, donde durante cuatro siglos el «extranjero» ha impuesto su rol positivo —ya que, como dicen los lugareños, después de la Peste Negra de la Edad Media, el municipio invitó a las familias de Ventimiglia a devolver la vida a sus campos y sus hornos—, Picasso se convierte en el actor orgánico de un municipio comunista, y he aquí la magnitud de la venganza contra la estigmatización de la capital, la Academia, la Reunión de los Museos Nacionales, el buen gusto, la Prefectura de Policía, el esnobismo y ¡los códigos de París! Indiscutiblemente, es en Vallauris donde se genera la matriz de los años venideros, aquellos que ven nacer la imagen de

Picasso que se nos ha impuesto. Trabaja allí a pleno rendimiento, produciendo fuegos artificiales tras fuegos artificiales, liberando todas las pulsiones retenidas tras el hachazo de 1914, tras el hachazo de 1940, habitando su condición definitiva de genial artista universal, con una resonancia heroica de los años de los experimentos cubistas vividos con Braque.

En 1949, ofreció al pequeño pueblo de artesanos el bronce de *El hombre del cordero*, su primera escultura pública expuesta en Francia, que fue levantada sobre un pedestal blanco en el centro de una explanada vacía durante una ceremonia que le convertiría, un año después, en ciudadano de honor de la ciudad. En 1952, invitado a decorar la capilla medieval de los monjes de Lérins, realiza sobre dieciocho paneles de aglomerado, atornillados a una armadura de madera curvada, un fresco que titula *La Guerra y la Paz* (inaugurado oficialmente en 1959).

CAPÍTULO 57

Arraigos, irradiación, subversión: Cannes, Vauvenargues y Mougins

Después de Vallauris, Picasso adquirió tres impresionantes mansiones de forma un tanto acelerada, residencias en las que pudo desplegar sus tesoros que todavía estaban en París: la villa «La Californie» en Cannes, en 1955; el castillo histórico y su finca señorial en Vauvenargues (unos ciento cincuenta kilómetros al oeste de allí, en los alrededores de Aix-en-Provence), en 1958; la masía «Notre-Dame-de-Vie» en Mougins (cerca de Cannes), en 1961. Estas tres nuevas viviendas se sumaron a las anteriores (incluida su primera propiedad, la mansión Boisgeloup en Normandía, y los alquileres de apartamentos parisinos en la Rue La Boétie y la Rue des Grands-Augustins). Picasso se instaló entonces en la Costa Azul, que conocía bien y desde hacía mucho tiempo, además de pasar tres años en Vauvenargues, en el corazón de la Provenza. A veces el artista ocupa estas residencias en el sur de Francia simultáneamente, a veces sucesivamente, pero no se separará de ellas hasta su muerte, el 8 de abril de 1973. Se convierte en dueño de un considerable parque inmobiliario, en el que acumula documentos personales y recuerdos, pero sobre todo la innumerable riqueza de su colección (varios miles de obras de sus colegas), y también, por supuesto, las suyas, «los Picasso de Picasso», es decir, todas las huellas de la larguísima vida de una personalidad que *nunca tiraba nada*.

«Hay una colección de Picasso [...] tiene cosas muy

bonitas. Tiene muchos Cézanne, tiene Renoir, Degas, dos Le Nain, muchas cosas —dijo Kahnweiler—. Por primera vez desde que está en Vauvenargues, hay cosas colgadas en la pared.» Siguiendo a Kahnweiler, los testigos señalan el ahínco implacable por extender sus territorios durante las últimas dos décadas de su vida. Para Nicolas Pignon, hijo de la escritora Hélène Parmelin y del pintor Édouard Pignon, las últimas residencias de Picasso, «suntuosas, enormes, tenían muchas habitaciones por todas partes y, en cada una de las piezas, las obras estaban almacenadas, colocadas en el suelo, de una manera extremadamente viva, en todas partes, por todas partes, invadiendo el espacio».1

A partir de 1954, Picasso vive con Jacqueline Roque, conocida dos años antes en Vallauris. Ella se convierte en su última musa, y luego en su esposa, en 1961. Aferrado a estas dos raíces sólidas (el sur y Jacqueline Roque), se interesó por la fotografía aplicada al desnudo y a la tauromaquia con Lucien Clergue —«Picasso hizo subir a mi padre en el vagón de la creación», me dijo Anne Clergue; «mi padre tenía entonces diecinueve años, esto demuestra que siempre ayudó a los jóvenes»—;2 y se interesó por el grabado con los hermanos Crommelynck, mientras continuaba su producción pictórica a un ritmo sostenido, solo o en diálogo con los antiguos. Y sigue siendo *a su manera* (cariñosa, brutal, caníbal) que produce las variaciones en torno a las obras maestras de Delacroix, Velázquez, Manet, Goya, Rembrandt y otros, desafiando todas las convenciones, incluida la de la edad cuando pinta obras de un erotismo explícito y potente para sus últimas exposiciones en el Palais des Papes (exposición de 1970 y exposición póstuma de 1973).

Sin embargo, pocas personas entendieron ese proyecto. Algunos hablaron de «manchas obscenas», otros de «garabatos calamitosos», otros más de «obsesión sexual senil». Quentin Laurens, quien hoy dirige la galería Louise Leiris, es de una opinión completamente contraria: «Recuerdo un conjunto extraordinario. De hecho, recuerdo más bien una atmósfera, un lugar de un gigantismo patente

con todos estos lienzos sueltos y tirados en las paredes como una verdadera instalación, componiendo un conjunto denso en ese edificio fuera de escala, y que daban una sensación de libertad absoluta. Picasso se encuentra entonces en un espacio de tiempo febril, va muy deprisa, es bulímico, veloz, obsesivo. Entre la espada y la pared, produce lienzos deslumbrantes, extraordinarios, resplandecientes, es lo último de lo último, el punto final, el balance —un artista ante la muerte».[3] Entre muchas otras, *El pintor y el niño* (octubre de 1969) o *El joven pintor* (abril de 1972), dos obras maestras del mismo filón, evocan en un instante la urgencia de una trayectoria que nada parecía capaz ni de domar ni de romper.

Contrariamente a los que, envejeciendo, reducen el territorio, Picasso, en plena tercera edad, amplía el suyo. Se involucra en un proyecto total y articula espacios, épocas, continentes. Inventa una gran ópera de la que es al mismo tiempo compositor, libretista y director de orquesta, que llena de sus personajes predilectos (matadores, mosqueteros, animales, mujeres) y sacude todas las convenciones, imponiendo deliberadamente sus propias unidades de tiempo y lugar. «La primera vez que entré en Notre-Dame-de-Vie —dice hoy Christine Piot, que fue una de las cuatro expertas encargadas del inventario de Picasso después de su muerte—, me llamó la atención de inmediato la presencia central, frente al ascensor, del cuadro *Monumento a los españoles muertos por Francia*, colocado sobre un caballete, y me sentí como si estuviera en territorio español; no, me sentí más bien en un espacio intermedio, el tipo de espacio que uno encuentra en una embajada o en un consulado.»[4]

Al mismo tiempo, los «rituales de Picasso» se habían instaurado y se sucedían con entusiasmo en su círculo inmediato y mucho más allá: el 25 de octubre de 1956 celebró su setenta y cinco cumpleaños en la galería Madoura con los alfareros de Vallauris; el 25 de octubre de 1961, todavía en Vallauris, se celebraba su octogésimo cumpleaños; en 1966 y en 1971, cuando tenía ochenta y

cinco y noventa años respectivamente, las celebraciones continuaron. Hubo corridas de toros en Arles, Nimes y Vallauris, verbenas con el torero Luis Miguel Dominguín y veladas musicales con Manitas de Plata. En octubre de 1971, la Grande Galerie del Louvre presentó una selección de ocho de sus obras que pertenecían a colecciones públicas francesas, y la ciudad de París lo nombró ciudadano de honor. También hubo la instalación de esculturas públicas en Oslo, Estocolmo y Chicago, la apertura de importantes retrospectivas en Londres, Toronto, Montreal y Tokio, y las celebraciones en torno a su segundo premio Lenin de la Paz.

Al mismo tiempo, las «escalas de Picasso» habían seguido creciendo en todo el mundo. El 9 de marzo de 1963, gracias a la colección personal de Sabartés y sobre todo gracias a su finísima negociación política con sus amigos del lugar, se inauguró en el antiguo Palau Aguilar (siglo XIII) de Barcelona el Museo Picasso —al que cinco años después, a la muerte de Sabartés, el artista aún ofrece su impactante serie *Las meninas después de Velázquez*[5] (cincuenta y ocho obras), antes de añadir buena parte de su obra de juventud, penetrando así clandestinamente en el espacio franquista—. Un día soleado del invierno de 1971, cuando Picasso recibió en Mougins la visita de William Rubin (entonces director del departamento de pintura y escultura del MoMA), que le ofreció cambiar un pequeño Cézanne de la colección del museo por *Guitarra* (1912-1913), una escultura experimental en cartón, papel, cuerda, alambre y pieza de metal realizada durante sus años cubistas, Picasso decidió ofrecérsela, asegurando así de manera magistral su inscripción en el MoMA, su presencia en el área geográfica de la ciudad de Nueva York que él no conocía.

CAPÍTULO 58
Retorno a los debates de retaguardia

A pesar del deseo de Picasso de integrarse en el mundo de los ceramistas meridionales, las preocupaciones del pasado a veces regresan, contra viento y marea, como con este inesperado mensaje de Marie Cuttoli y Henri Laugier, ahora presidente de la UNESCO, a fines del año 1958: «¡Querido Pablo!… La mano derecha del general De Gaulle sigue deseando otorgarte la nacionalidad francesa. Así que, si estáis de acuerdo, contentos, honrados, y todo y todo, parece que difícilmente habrá dificultades por este lado… Y Francia no tiene inconveniente en que, al mismo tiempo, conservéis la nacionalidad española. El problema es el que sigue: lamentablemente es probable (pero no estamos seguros) que el Gobierno español le quite la nacionalidad española a cualquier ciudadano que acepte una nacionalidad extranjera, sea la que sea. Actualmente estamos investigando con los juristas del Consejo de Estado, y con los representantes españoles ante la UNESCO. Y tan pronto como se obtenga información precisa, se la enviaré».[1] Pero Laugier no recibió ninguna respuesta. La nacionalidad francesa ya no interesa a Picasso: ha decidido habitar su condición de extranjero.

En una enésima disputa con la administración francesa, Picasso volvió a vivir, a través de sus hijos, un nuevo calvario onomástico que movilizó a instituciones tan prestigiosas como el Consejo de Estado, personalidades tan ilustres como el fiscal de la República del Sena e incluso el

ministro de Justicia, quien promulgó un decreto oficial sobre el tema.

«¡Querido Pablo! […] Aquí está el pequeño archivo relacionado con el apellido de Ruiz-Picasso que Claude y Paloma pronto podrán llevar —escribió Henri Laugier el 1 de enero de 1961—. Naturalmente, debéis pensar, y nosotros también pensamos, que las cosas no van lo suficientemente rápido; las transmisiones entre oficinas siguen siendo lentas. Pero la decisión ministerial está tomada, y no sé qué puede impedir ahora que pase la cosa, estamos muy contentos. La pequeña carpeta contiene:

»1°) a título informativo (I) la decisión, consultiva, del Consejo de Estado, desfavorable.

»2°) la carta manuscrita que me dirigió el ministro de Justicia (II) en la que se pronuncia sobre su decisión de dejar sin efecto la recomendación desfavorable del Consejo de Estado. Considero que este ministro Edmond Michelet también se portó muy muy bien, y se lo agradecí mucho; había venido a almorzar a casa unos días antes.

»3°) una carta firmada por Coblentz, encargado de misiones en la oficina de Edmond Michelet (III); lo conocimos un poco más tarde en el almuerzo; sigue el caso por los caminos burocráticos del Ministerio. No creo que haya mucho más que esperar para que invitemos a almorzar a Claude y a Paloma Ruiz-Picasso con los que quieran acompañarlos. Augurios de nuevo y os abrazamos con todo el corazón, Henri Laugier.»

I. Consulta desfavorable del Consejo de Estado

Cambio de nombre: Gilot en Ruiz-Picasso

«La Cancillería ha tomado conocimiento de una petición realizada por la Señora Gilot, casada Simon, en nombre de los hijos menores de Gilot, con vistas a sustituir su apellido por el de Ruiz-Picasso. La postulante explica que los menores […] actualmente criados por su madre, tuvieron posesión constante del apellido de Picasso durante los diez años durante los cuales la madre vivió en relación conyugal con el pintor. Aún hoy, realizan estancias frecuentes con su padre natural. Dos tendencias se oponen:

»– la primera, favorable, tiene en cuenta lo ilustre del apellido y la perdurabilidad muy cierta que le espera. No discutiendo los lazos de sangre, parece justo permitir que los hijos de Picasso, incluso los adulterinos, se beneficien del ilustre apellido de su padre.

»Esta opinión es la del fiscal general de París.

»– la tendencia contraria (rechazo puro y simple de la solicitud) está autorizada por los dictámenes del Consejo de Estado y del Fiscal de la República del Sena. Este magistrado, por su parte, divide su argumentación en dos ramas:

»1. Sería paradójico que Francia quitara a los niños de nacionalidad francesa su apellido francés para darles un apellido extranjero. (Este argumento es de poco valor, la ley de Germinal no es, como la de 1950, una ley de francificación de apellidos.)

»2. El segundo argumento, el más grave, es el siguiente: acoger esta solicitud equivaldría a eludir la prohibición del artículo 335 del Código Civil dando a los hijos adulterinos al menos la apariencia de hijos naturales.»

En la carta de Laugier iba incluida una pequeña tarjeta de Edmond Michelet, ministro de Justicia, dirigida a él: «Mi querido profesor y amigo, aquí está la nota de la Cancillería. Reflexionando, y ya que se tardaría seis meses en llegar a la fórmula Gillot-Picasso [sic], pretendo dar mi conformidad a lo solicitado: Ruiz-Picasso. Por lo tanto, a menos que el maestro aconseje lo contrario, tengo la intención de firmar este decreto en los próximos días. ¡Cuando se presenta una situación tan excepcional, se tiene que saber salir de los senderos del legalismo formal! Es una verdadera alegría, procurar por la del viejo maestro. Edmond Michelet».[2] Laugier también anotará que Françoise Gilot deberá pagar 45.000 francos para otorgar a los «niños adulterinos a los que queremos dar la apariencia de niños naturales» un apellido extranjero (por ilustre que sea) ¡contra un hermoso «apellido francés»!

En cuanto a Malraux, que durante la oración fúnebre de Braque había «hecho desaparecer a Picasso» entre los «amigos de 1910», orquestó generosamente en 1966 la

gigantesca exposición *Homenaje a Pablo Picasso* (en el Grand Palais, el Petit Palais y en la BnF con más de ochocientas obras), a la que el artista no acudirá. También le ofrecerá el grado de Caballero de la Legión de Honor, premio que el artista rechazó con unas palabras garabateadas apresuradamente en el papel rosa arrancado de un cuaderno y, en consecuencia, con faltas de ortografía.

Pero, en aquel momento, el gesto esencial de Malraux es su ley de donaciones, promulgada el 31 de diciembre de 1968. ¿Su objetivo? Promover la liquidación de derechos sucesorios mediante obras de arte para mantener a toda costa, en el territorio nacional, objetos de colección «de la más alta importancia». Tras el decreto que permite la transmisión del nombre de Picasso a sus hijos, esta ley posibilita la integración de sus obras dentro del patrimonio nacional. Menos de tres años antes de la muerte del maestro, el Estado francés reconoció así el genio del artista, *in extremis*, como compensación tardía a las largas décadas de exilio *intramuros* que habían prevalecido.

«Todo heredero, donatario o legatario —estipula la ley — puede pagar el impuesto de sucesiones mediante la entrega de obras de arte, libros, objetos de colección o documentos de alto valor artístico o histórico.» El 8 de abril de 1973, cuando murió Picasso, su herencia, estimada en más de mil millones de francos, incluía 1.880 pinturas, 1.335 esculturas, 7.089 dibujos sueltos, unos 200 cuadernos con cerca de 5.000 dibujos, 880 cerámicas y pruebas de grabado, y 40 metros lineales de archivos conservados —digamos amontonados— en las distintas residencias del artista. En el lapso de cinco años, y de acuerdo con la familia, la lista de piezas reservadas al Estado francés fue elaborada por Maurice Aicardi, presidente de la comisión interministerial de aprobación para la conservación del patrimonio nacional. Para albergar la colección, Michel Guy, secretario de Estado de Cultura, propuso el hotel Salé, una mansión privada en el Marais catalogada como Monumento Histórico en 1968, propiedad de la Ciudad de París y ubicada en el 5 de la Rue de Thorigny. Así,

Dominique Bozo, comisario director, con la ayuda de Roland Penrose, Pierre Daix, Maurice Besset y Jean Leymarie, se puso a seleccionar, inventariar y clasificar lo que sería la colección del Museo nacional Picasso-París. El 28 de septiembre de 1985, el público finalmente descubrió una selección de estas obras (entre las 203 pinturas, 158 esculturas, 16 papeles encolados, 29 pinturas en relieve, 88 cerámicas, 3.000 dibujos, obras de arte pertenecientes a la colección personal del pintor y los miles de obras ilustradas, manuscritos y archivos personales).[3] ¿No fue el anclaje de esta suntuosa colección en el corazón de París, el signo más hermoso de la rehabilitación del extranjero?

CAPÍTULO 59

Retrato del «viejo maestro» como «meteco»

En su carta a Henri Laugier en 1961, Edmond Michelet (ministro de Justicia del general De Gaulle) se refirió a Picasso como «el viejo maestro». Con esta fórmula, que era como un cálido y tal vez posesivo testimonio de afecto, ¿Michelet subrayó un poco más la consagración de esta nueva era entre Francia y Picasso, una especie de adopción oficial, un acto realizado, en cierto modo, para el artista ahora reconocido y acogido por la Quinta República, con todo el respeto debido a su genio? En 1966, el catálogo de la gigantesca exposición *Homenaje a Pablo Picasso*, tan ardientemente deseada por Malraux, comenzaba con la fórmula irrevocable de Jean Leymarie, quien fuera su comisario: «Picasso domina el siglo como Miguel Ángel el suyo».[1] En diciembre de 1968, la Ley de Donaciones siguió borrando las cuatro décadas oscuras a las que está dedicada la mayor parte de este trabajo. El 8 de abril de 1973, cuando falleció el artista, llovieron superlativos en torno a su nombre. *In extremis* y con brillantez, el Estado francés integró así la obra de Picasso, apropiándosela y acomodándola a su propia historia.

«Lejos de ser uniforme —escribe François Hartog, la relación que establecemos con nuestro presente—, se vive de manera muy diferente según el lugar que ocupamos en la sociedad. Con, por un lado, un tiempo de los flujos, de la aceleración y una movilidad valorizadora y valorada y, por otro lado, el *precariado*,[2] un presente en plena

desaceleración, sin pasado —si no es de un modo complicado (más todavía para inmigrantes, exiliados, desplazados)— y sin futuro tampoco, [porque] no les está abierto el tiempo del proyecto».[3] Picasso había superado este tiempo de precariedad que la Policía y las instituciones francesas habían impuesto al «anarquista vigilado» (1901), al «extranjero», al «ESPAÑOL» (1932), al «individuo muy sospechoso desde un punto de vista nacional» (1940) que entonces vieron en el artista. A partir de la década de 1960, con las nuevas disposiciones del Estado francés hacia él, también había experimentado una configuración rigurosamente opuesta, la de la «aceleración valorizadora». ¿Cómo ver con claridad cuando se asocian experiencias tan dispares en torno a la propia persona? ¿Cómo vivir la precariedad, en determinados momentos clave, aunque escasos, cuando reaparecen el miedo a la expulsión o el sentimiento de fragilidad frente a las instituciones? ¿Cómo navegar en las aguas hostiles de las guerras (víctima colateral de la germanofobia en 1914, revolucionario español y artista «degenerado» bajo Vichy en 1940), o en las marismas de entreguerras, según los vaivenes de la xenofobia ordinaria?

Por su parte, desde los dieciséis años, en una de sus primeras visitas al Museo del Prado, Picasso se había medido con Velázquez, el «pintor de pintores» según él, al proponer, sin complejos y sin soberbia, una copia magistral del retrato original de Felipe IV[4] que data de 1653. Rostro desproporcionadamente alargado, globos oculares caídos, labio grande y fofo, barbilla abultada, finos bigotes hacia arriba, el joven artista se abandonó a un festín: presentó al soberano del Siglo de Oro español como un blandengue, personaje pálido, siniestro y hierático, enfundado en su traje de corte, una versión muy rotunda que va mucho más allá de la ironía crítica de Velázquez. A lo largo de los años, Picasso continuó su *tête-à-tête* con los maestros del pasado, artistas y escritores de todos los lugares y de todos los tiempos, Cézanne, El Greco, Balzac, Góngora, Rembrandt y Cervantes, entre otros, con una apoteosis en el momento del

Guernica, a lo largo y ancho de este universo privilegiado de la «comunión de los santos». Mucho más tarde, durante sus primeros diez años de trabajo en el enorme estudio de «La Californie» en Cannes (1954-1963), Picasso se embarca en un periodo que Marie-Laure Bernadac llega a calificar de «canibalismo pictórico sin precedentes en la historia del arte», como si el artista, presionado por «la urgencia de desafiar el pasado», sintiera «la necesidad de un deber a cumplir», así como «un patrimonio a capturar y trascender».[5]

Potente, soberbio, prolífico, jubiloso, con sus variaciones sobre *Las mujeres de Argel*,[6] *Las meninas*[7] y *Almuerzo sobre la hierba*,[8] Picasso concibió entonces su obra como una *suite* de series heroicas, de encuentros privados con Delacroix, Velázquez y Manet, sus verdaderos acólitos. Pero también debemos recordar la extrema meticulosidad que tomó en la datación de sus poemas (o, más en general, de sus obras), fijando en la parte superior o inferior de cada una de sus páginas lo que se presentaba como un hito adicional en su avance incesante: «XXIX Octubre MCMXXX (III)»;[9] «7 de diciembre XXXV (I)»;[10] «24 de abril de XXXVI»;[11] «9.9.58».[12] Al decir de Brassaï, era una forma de «dar a todos sus actos y gestos un valor histórico en su historia de hombre-creador», para «insertarlos él mismo —antes que los demás— en los grandes anales de su prodigiosa vida».[13] Puede que también debamos insistir en su manía por la conservación, en su miedo a la pérdida, en la más pequeña de sus *parafernalias* acumuladas, desde las más anodinas hasta las más preciadas (entradas de circo, postales, libretas de direcciones usadas, cuadernos de dibujos, correspondencia, obras de arte), recogidas en el catálogo de la exposición *Los Archivos de Picasso*. «*¡Somos lo que guardamos!*».[14] Habría aun esas múltiples redes transnacionales tejidas incansablemente por el artista gracias a sus allegados, más allá de Francia, para imponer, en los momentos más críticos, su implantación en zonas libres y abiertas, lejos de los límites del territorio que entonces lo estigmatizó o ignoró su trabajo. ¿Y qué decir,

de las interacciones epistolares con su madre, a quien Picasso mantuvo presente y distante, o la temporalidad arcaica de los rituales familiares a los que siempre logró sustraerse, mediante transacciones financieras?

Romuald Dor de La Souchère, director del castillo Grimaldi en Antibes, tenía razón. Había descrito al Picasso ceramista de Vallauris «en la postura de uno de esos grandes "metecos" áticos» al frente de su taller, evocando en él a los mejores alfareros de la antigua Grecia, como Duris, Eufronio, Amasis y Nicóstenes. En verdad, por su deslumbrante productividad y por la variedad de sus producciones, Picasso combinó tanto el talento del primero —un dibujante virtuoso con una fecundidad inigualable— como la habilidad del segundo —un artesano genial, innovador, audaz, que adora los desafíos—, el ingenio del tercero —miniaturista estrella que brilla con su perfecto conocimiento de la línea incisa— y el *savoir faire* del cuarto —maestro pintor de tazas, con temas originales y ejecución impecable.[15]

Pero Dor de La Souchère había dado en el blanco con mayor precisión. Como perfecto helenista, había descrito a Picasso como un «meteco» de la época clásica, celebrando en él un *mét-oikos*, es decir, aquel que entonces se designaba de forma neutra, sin el menor sesgo despectivo (y para diferenciarlo del «ciudadano» o del «extranjero»), como el hombre que literalmente ha «cambiado de casa» y que, llegado de fuera, ha venido a instalarse en un nuevo territorio, a vivir «con», en otra comunidad, a su manera y para siempre. Después de presentar, en el pánico de la primavera de 1940, una solicitud de naturalización cuyo resultado conocemos, Picasso desdeñó todos los amables ofrecimientos que le hicieron desde las altas esferas para convertirse en francés. En cuanto a sus culturas plurales, siguió integrándolas a su manera, en público o en privado, superando siempre la división simplista entre «francés» o «extranjero», y rechazó también, como W. E. B. Du Bois, tanto el estatus de *objeto separado* como el de *objeto asimilado*. Siempre eligió otra vía, una tercera vía que de

alguna manera se encuentra en su hermosísimo *Plato de tres caras*.[16] Percibo en él una alegoría perfecta de estas opciones. A la derecha, un perfil clásico, que podríamos atribuir al *ciudadano*. A la izquierda, un perfil más marcado, que podríamos atribuir al *extranjero*. En el centro, un rostro alegre que impone su presencia, como un diablillo juguetón con cuernos, que podría atribuirse al *métoikos*. Tres caras integradas en un círculo impecable, el del largo tiempo y el universo híbrido por los que siempre circuló Picasso, como verdadero «maestro», pero sobre todo como *métoikos*.



Pablo Picasso, *Plato de tres caras*, 1956 (Museo Magnelli, Museo de la cerámica, Vallauris / © Succession Picasso 2022).

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

«Cualquier retrospectiva sobre la obra de un genio tan fecundo y versátil como Picasso —escribía Alfred Barr— no puede aspirar a ser exhaustiva, ni tan siquiera mediante una presentación de más de trescientas obras, como es el caso de este catálogo. Quienes deseen utilizar este libro para efectuar un recorrido sobre el conjunto de su obra están obligados a aceptar inevitables omisiones y redundancias.» Esta advertencia del director del MoMA en el catálogo de la exposición de Picasso, «Forty Years of His Art» (presentada en 1939), redactada hace ochenta años, resulta aún más pertinente en 2023, puesto que la producción de Picasso se mantuvo hasta su muerte a un ritmo sostenido, y la literatura secundaria sobre su obra ha evolucionado de manera exponencial a lo largo de estos últimos ocho decenios.

Esta bibliografía, de ningún modo exhaustiva, podrá parecer muy variopinta, incluso heteróclita. El lector encontrará, naturalmente, catálogos, ensayos y análisis firmados por reputados historiadores del arte. Encontrará igualmente obras de historiadores, sociólogos, antropólogos, etnógrafos, geógrafos, urbanistas, lingüistas y filósofos. Nuestra investigación se inscribe, precisamente, en la encrucijada de todas estas disciplinas, desde una perspectiva de historia transnacional, con constantes cambios de foco, como un complemento al trabajo más tradicional de estudio de archivos. Porque lo esencial en este proyecto era *adoptar el punto de vista* de este agente social llamado Picasso, comenzando por comprender su *situación* en la Francia del siglo XX para identificar, en toda

su verdad, los momentos clave de su trayectoria. De qué manera un joven artista en busca de un mundo abierto en el que anclar su carrera organizó las diferentes etapas de su trayectoria en los intersticios de lo social. Cómo construyó sus redes, con personajes a menudo desconocidos, en esta Francia hipercentralizada, dotada de instituciones en ocasiones obsoletas y atravesada por sus propias tensiones. Las dificultades con que se encuentra son las mismas preocupaciones que tienen muchos inmigrantes de nuestra época. Pero la manera en que Picasso revierte todas las situaciones a su favor podría muy bien convertirse, a su manera, en un modelo a estudiar y, tal vez, a seguir.

Obras

ABÉLÈS, Marc. (2008). *Anthropologie de la globalisation*. Éditions Payot y Rivages, París.

ABOUT, Ilsen. (2007). «Identifier les étrangers. Genèse d'une politique bureaucratique de l'immigration en la France de l'Entre-deux-guerres», en Gérard NOIRIEL (dir.). *L'Identification. Genèse d'un travail d'État*. Belin, París.

ADELMAN, Jeremy I., REED, Kate. (2021). *Earth Hunger, Global Integration and the Need for Strangers*. Princeton University Press, Princeton (NJ).

AGAMBEN, Giorgio. (1997). *Homo sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue* (trad. del italiano por M. RAIOLA). Seuil, col. «L'Ordre philosophique», París.

ALEXANDRE, Maxime. (1968). *Mémoires d'un surréaliste*. La Jeune Parque, París.

ANDERSON, Nels. (1993). *Le Hobo, Sociologie du sans-abri* (trad. del inglés por A. BRIGANT). Nathan, París.

ANGELL, Norman. (1911). *La Grande Illusion*. Nelson Éditeurs, París.

APOLLINAIRE, Guillaume. (1913). *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Eugène Figuière & Cie., París.

—. (1912). «Art et curiosité, les commencements du cubisme». (1917).

«L'esprit nouveau et les poètes», en APOLLINAIRE, Guillaume.

(1991). *Œuvres en prose complètes* (tomo II) DECAUDIN, Michel (ed.). Gallimard, París.
—. (1916). *Le Poète assassiné*. Bibliothèque des Curieux, París.
—. (1960). *Chroniques d'art* (1902-1918). (BREUNIG, L.C. ed.). Gallimard, París.
—. (1966). *Œuvres complètes* (tomo IV). Balland et Lecat, París.
—. (1972). *Alcools*. Gallimard, col. «Poésie», París.
—. (1976). *Guillaume Apollinaire, André Level*. (Level, Brigitte ed.). Lettres modernes, París.
—. (1991). *Œuvres en prose complètes* (tomo II) (DECAUDIN, Michel ed.). Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París.
APPADURAI, Arjun. (2001). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation* (trad. del inglés por F. BOUILLOT). Payot, París.
ARAGON, Louis. (1943). «La Rose et le Réséda», en ARAGON, Louis. (1946). *La Diane française*. Seghers, París, reed. (2006). Seghers, col. «Poésie d'abord», París.
—. (1994). *Projet d'histoire littéraire contemporaine* (DACHY, Marc, ed.). Gallimard, París.
ARNAUD, Claude. (2003). *Jean Cocteau*. Gallimard, París.
ASSOULINE, Pierre. (1989). *L'Homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884-1979)*. Gallimard, col. «Folio», París.
AUGUSTIN D'HIPPONE. (1999). *Les Confessions* (Libro décimo, capítulo XL). (TRABUCCO, Joseph ed.) Flammarion, París.
AURIC, Georges. (1979). *Quand j'étais là*. Grasset, París.
AZEMA, Jean-Pierre, PROST, Antoine, RIOUX, Jean-Pierre (dir.). (1987). *Les Communistes français de Munich à Chateaubriand (1938-1941)*. Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, París.
BALDASSARI, Anne. (2006). *Picasso/Dora Maar. Il faisait tellement noir*. Flammarion, París.
BARR, Alfred H. Jr. (1986). *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr. Jr*. (SANDLER, Irving, NEWMAN, Amy ed.). Harry N. Abrams, Inc., Nueva York (NY).

BARRAL, Jean-Augustin. (1866). *Journal de l'agriculture, de la ferme et des maisons de campagne, de la zootechnie, de la viticulture, de l'horticulture, de l'économie rurale et des intérêts de la propriété* (tomo I). Ch. Delagrave & Cie., París.

BARRÈS, Maurice. (1899). *La Terre et les Morts. Sur quelles réalités fonder la conscience française*. La Patrie française, París.

BARREYRE, Jean-Yves. (2000). *Les Loubards. Une approche anthropologique*. L'Harmattan, París.

BARUCH, Marc-Olivier. (1997). *Servir l'État français. L'administration en France de 1940 à 1944*. Fayard, París.

BAUDELAIRE, Charles. (1986). «De l'essence du rire et généralement du comique en les arts plastiques», en BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques* (1855) (LEMAÎTRE, Henri ed.). Garnier, París.

BAYLY, Christopher A. (2006). *La naissance du monde moderne (1780-1914)* (trad. del inglés por M. CORDILLOT). L'Atelier, París.

BEAUD, Olivier. (1994). *La puissance de l'État*. PUF, París.

BEAUJEU-GARNIER, Jacqueline. (1993). *Nouvelle histoire de Paris. Paris, hasard ou prédestination?* Association pour la publication d'une histoire de Paris, París.

BECKER, Howard S. (1985). *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* (trad. del inglés por J.-P. BRIAND, J.-M. CHAPOULIE). Métailié, París.

—. (1988). *Les Mondes de l'art* (trad. del inglés por J. BOUNIORT). Flammarion, París.

BELL, David A. (2001). *The Cult of the Nation in France, Inventing Nationalism, 1680-1800*. Harvard University Press, Cambridge (MA).

BENJAMIN, Walter. (2013). *Sur le concept d'histoire* (trad. del alemán por O. MANNONI). Payot & Rivages, col. «Petite bibliothèque Payot», París.

BENOIS, Alexandre. (1912, 20 de diciembre). «Lettre sur l'art. Retour sur les nouveaux chemins de la peinture» (en ruso). *Rietch* («Le discours»).

BERGER, John. (1993). *The Success and Failure of Picasso*. Random House, Vintage International, Nueva York (NY).

BERGER, Suzanne. (2003). *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié* (trad. del inglés por R. ROBERT). Seuil, París.

BERGGRUEN, Heinz. (2002). *Qui était Juan Népomucène Ruiz? Souvenirs en bribes* (trad. del alemán por J. TORRENT). Christian Bourgois, París.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence. (2010). *L'Art de la défaite (1940-1944)*. Seuil, París.

—. (2014). «*Picasso Espagnol en France*», en BLANC-CHALEARD, Marie-Claude *et al.* (dir.). *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*. Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 225-233.

BIENVENU, Clovis. (2012). *Le 36, quai des Orfèvres. À la croisée de l'histoire et du fait divers*. PUF, París.

BILSKI, Emily, BRAUN, Emily, BOTSTEIN, Leon (dir.). (2005). *Jewish Women and Their Salons*. The Jewish Museum/ New Haven (CT)/Yale University Press, Nueva York (NY).

BIRNBAUM, Pierre. (1992). *Les Fous de la République. Histoire politique des Juifs d'État de Gambetta à Vichy*. Fayard, París.

BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude *et al.* (2014). *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

BLUNT, Anthony. (1969). *Picasso's Guernica*. Oxford University Press, Londres.

BOIS, Yve-Alain. (1999). *Matisse et Picasso*. Flammarion, París.

—. (2002). «PRÉFACE», en KRAMAR, Vincenc. *Le Cubisme*. École nationale supérieure des Beaux-Arts, París.

—. (2008). *Picasso Harlequin* (1917-1937). Skira, Milán.

—. (2017). *La Peinture comme modèle*. Mamco/Dijon, Les Presses du réel, Ginebra.

BOUHEY, Vivien. *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième*

République (1880-1914). Presses universitaires de Rennes, Rennes.

BOURDIEU, Pierre. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement.* Éditions de Minuit, París.

—. (1982). *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*. Fayard, París.

—, DARBEL, Alain. (1969). *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Éditions de Minuit, París.

BOYM, Svetlana. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books, Nueva York (NY).

BRASSAÏ. (1997). *Conversations avec Picasso*. Gallimard, París.

BRAUDEL, Fernand. (1982). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Armand Colin, París.

BRETON, André. (1965). *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard, París.

—, y ÉLUARD, Paul. (2019). *Correspondance (1919-1938)* (HUBERT, Étienne-Alain ed.). Gallimard, París.

BROSZAT, Martin. (2012). *L'État hitlérien. L'origine et l'évolution des structures du IIIè Reich* (trad. del alemán por P. MOREAU). Fayard, col. «Pluriel», París.

BUOT, François. (2002). *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la Révolution Dada*. Grasset, París.

BURIN, Philippe. (1995). *La France à l'heure allemande (1940-1944)*. Seuil, París.

CABANNE, Pierre. (1992). *Le Siècle de Picasso. Tomo II. L'Époque des métamorphoses* (1912-1937). Gallimard, col. «Folio essais», París.

CACHIN, Marcel. (1997). *Carnets (1906-1947)*, tomo IV, 1935-1947 (PESCHANSKI, Denis ed.). CNRS Éditions, París.

CAILLOIS, Roger. (1958). *Les Jeux et les Hommes. Le masque et le vertige*. Gallimard, París.

CAMPS, Teresa, PORTELL, Susanna (dir.). (2015). *Les Cartes de l'Escultor Enric Casanovas*. Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona.

CANSECO-JEREZ, Alejandro (ed.). (2001). *Lettres d'Eugenia Errazuriz à Pablo Picasso* (trad. del español por Y.

Trobat). Centre d'études de la traduction, Université de Metz, Metz.
Caws, Mary Ann. (2000). *Les Vies de Dora Maar. Bataille, Picasso et les surréalistes* (trad. del inglés por C.-M. Diebold). Thames and Hudson, Londres.
Chakrabarty, Dipesh. (2009). *Provincialiser l'Europe. La pensée post-coloniale et la différence historique* (trad. del inglés por O. Ruchet). Éditions Amsterdam, París.
—. (2002). «A Small History of Subaltern Studies», en Chakrabarty, Dipesh. *Habitations of Modernity. Essays in the Wake of Subaltern Studies*. University of Chicago Press, Chicago (IL).
Chapoutot, Johann. (2020). *Libres d'obéir. Le management, du nazisme à la RFA*. Gallimard, col. «NRF essais», París.
Charbonneaux, Jean, Martin, Roland, Villard, François. (1968). *Grèce archaïque*. Gallimard, col. «L'Univers des Formes», París.
Charle, Christophe. (1987). *Les Élites de la République*. Fayard, París.
—. (2013). Préface, en Bravard, Alice. *Le Grand Monde Parisien. 1900-1939. La persistance du modèle aristocratique*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.
—, Roche, Daniel. (2002). *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIIIè-XIXè siècle)*. Publications de la Sorbonne, París.
Chevalier, Louis. (1980). *Montmartre du plaisir et du crime*. Robert Laffont, París.
—. (1985). *Les Parisiens*. Hachette, París.
Chimènes, Myriam. (2004). *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIè République*. Fayard, París.
Clair, Jean. (2005). *Une leçon d'abîme. Neuf approches de Picasso*. Gallimard, París.
— (dir.). (2001). *Picasso sous le soleil de Mithra*. Fondation Pierre Gianadda, Martigny.
—. (2008). *Autoportrait au visage absent*. Gallimard, París.
Cocteau, Jean. (1926). *Le Rappel à l'ordre*. Stock, París.
—. (1957). *La Corrida du premier mai*. Grasset, París.

—. (1989). *Lettres à sa mère (1898-1918)* (tomo I, CAIZERGUES, Pierre ed.). Gallimard, París.

—. (1989). *Journal (1942-1945)* (TOUZOT, Jean ed.). Gallimard, París.

—. (1999). *Œuvres poétiques complètes* (DECAUDIN, Michel ed.). Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París.

COEURE, Sophie. (2007). *La mémoire spoliée. Les archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique*. Éditions Payot & Rivages, París.

—, FONCKET Bertrand y SERVANT Hélène (dir.). (2019). *Les «fonds de Moscou». Traitement et exploitation des archives rapatriées de Russie et des saisies de la Seconde Guerre mondiale*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

COHEN-SOLAL, Annie, NIZAN, Henriette. (1980). *Paul Nizan. Communiste impossible*. Grasset, París.

—. (2000). *«UN JOUR, ils auront des peintres». L'avènement des artistes américains (París 1867-New York 1948)*. Gallimard, París.

—. (2019). *Sartre (1905-1980)*. GALLIMARD, col. «Folio», París.

COMBALÍA, Victoria. (1998). *Picasso-Miró, Miradas cruzadas*. Electa, Madrid.

COOPER, Harry, BRAUN, Emily, FLORMAN, Lisa. (2017). *The Cubism Seminars*. National Gallery of Art (CASVA)/ New Haven (CT), Yale University Press, Washington, D. C.

COSSÍO DEL POMAR, Felipe. (1932). *Con los buscadores del camino*. Ulises, Madrid.

COURTOIS, Stéphane. (1980). *Le PCF en la guerre*. Ramsay, París.

—, PESCHANSKI, Denis, RAYSKI, Adam. (1989). *Le Sang de l'étranger. Les immigrés de la MOI en la Résistance*. Fayard, París.

CULLETON, Claire A. (2004). *Joyce and the G-Men, J. Edgar Hoover's Manipulation of Modernism*. Palgrave Macmillan, Nueva York (NY).

DACHY, Marc. (2005). *Archives dada*. Hazan, París.

DAENINCKX, Didier. (2007). *Itinéraire d'un salaud ordinaire*.

Gallimard, col. «Folio», París.
DAGEN, Philippe. (1996). *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*. Fayard, París.
—. (2010). *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme en l'art français*. Flammarion, París.
—. (2011). *Picasso*. Hazan, París.
—. (2019). *Primitivismes. Une invention moderne*. Gallimard, París.
—. (2021). *Primitivismes 2. Une guerre moderne*. Gallimard, París.
DAIX, Pierre. (1976). *J'ai cru au matin*. Robert Laffont, París.
—. (1993). *La Vie quotidienne des surréalistes (1917-1932)*. Hachette, París.
—. (2002). *Picasso et Matisse revisités*. Ides et Calendes, Lausana.
—. (2012). *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*. Robert Laffont, París.
—. (2014). *Picasso*. Fayard, col. «Pluriel», París.
—, ISRAËL, Armand. (2003). Pablo Picasso. *Dossiers de la préfecture de police (1901-1940)*. Éditions des catalogues raisonnés/Acatos, Lausana.
DALÍ, Salvador. (1969). *La Vie secrète de Salvador Dalí* (trad. del español por M. DÉON). La Table Ronde, col. «Les Vies perpendiculaires», París.
—. (2005). *Lettres à Picasso* (1927-1970) (trad. del español por L. MADELINE). Gallimard, col. «Le Cabinet des lettrés», París.
DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Éditions de Minuit, París.
DERRIDA, Jacques. (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Éditions Galilée, París.
DETIENNE, Marcel, VERNANT, Jean-Pierre. (1974, 2018). *Les Ruses de l'intelligence. La métis des Grecs*. Flammarion, col. «Champs Essais», París.
DIAGHILEV, Serge dE. (2013). *L'Art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens* (trad. del ruso por F. BURGUN, M. CHEPTISKI) (NECTOUX, J.-M. ed.). Vrin, París.
DOMENACH, Jean-Marie. (1969). *Barrès par lui-même*. Seuil,

París.
DOMINICÉ, Christian. (1961). *La Notion du caractère ennemi des biens privés en la guerre sur terre*. Droz/París, Minard, Ginebra.
DOR DE LA SOUCHÈRE, Romuald. (1948). «Picasso au musée d'Antibes». *Cahiers d'Art*, n.º 1.
DORGELÈS, Roland. (1932). *Le Château des brouillards*. Albin Michel, París.
DORNEL, Laurent. (2004). *La France hostile. Socio-histoire de la xénophobie (1870-1914)*. Fayard, París.
DRACHKOVITCH, Milorad M. (1953). *Les Socialismes français et allemand et le problème de la guerre (1870-1914)*. Droz, Ginebra.
DU BOIS, W.E.B. (2004). *Les Âmes du peuple noir* (trad. del inglés por M. BESSONE). Éditions Rue d'Ulm, París.
DUBOIS, André-Louis. (1972). *À travers trois Républiques*. Plon, París.
DUBOIS, Vincent. (2008). *La Vie au guichet. Relation administrative et traitement de la misère*. Economica, col. «Études politiques», París.
DUMAS, Roland, SAVATIER, Thierry. (2018). *Picasso. Ce volcan jamais éteint*. Bartillat, París.
DUNCAN, David Douglas. (2012). *Picasso à l'œuvre. En l'objectif de David Douglas Duncan*. Gallimard, París.
DUPUIS-LABBÉ, Dominique. (2007). *Les Demoiselles d'Avignon. La révolution Picasso*, Bartillat, París.
EINSTEIN, Carl. (1930). «Picasso». *Documents*, n.º 3.
—. (1934). *Georges Braque* (trad. del alemán por E. ZIPRUTH). Éditions des Chroniques du Jour, París.
—. (2011). *L'Art du XXè siècle* (trad. del alemán por L. MEFFRE, M. STAIBER). Jacqueline Chambon/Arles, Actes Sud, París.
—, KAHNWEILER, Daniel-Henry. (1993). *Correspondance (1921-1939)*. (MEFFRE, Liliane ed.). André Dimanche, Marsella.
ÉLUARD, Paul. (1942). *Poésie et vérité*. Éditions de la main à la plume, París.
—. (1945). *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit,

París.
—. (1984). *Lettres à Gala (1924-1948)* (DREYFUS, Pierre ed.). Gallimard, París.
ENCKELL, Marianne. (2014). *Le Refus de parvenir*. Indigène éditions, Montpellier.
ESPAGNE, Michel. (1993). *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXè siècle*. Cerf, París.
—, SAVOY, Bénédicte (dir.). (2010). *Dictionnaire des historiens d'art allemands*. CNRS, París.
FANON, Frantz. (1991). *Les Damnés de la Terre* (CHALIAND, Gérard ed.). Gallimard, col. «Folio Actuel», París.
FAURE, Alain, LÉVY-VROELANT, Claire. (2007). *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à París (1860-1990)*. Créaphis, Grane.
FAŸ, Bernard. (1966). *Les Précieux*. Librairie académique Perrin. París.
FITZGERALD, Michael C. (1995). *Making Modernism, Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. Farrar, Straus & Giroux, Nueva York (NY).
—. (2006). *Picasso and American Art*. Whitney Museum of American Art/ New Haven (CT), Yale University Press, Nueva York (NY).
FLAUBERT, Gustave. (2007). *Correspondance* (tomo V) (BRUNEAU, Jean y LECLERC, Yvan ed.). Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París.
FONTAINE, Laurence. (1993). *Histoire du colportage en Europe, XVè-XIXè siècle*. Albin Michel, París.
FOUCAULT, Michel. (2004). *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)* (SENELLART, Michel ed.). Seuil, París.
—. (2004). *Sécurité, territoire, population. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Seuil, París.
—. (2009). *Le Corps utopique. Les hétérotopies*. Nouvelles Éditions Lignes, París.
FRASCA, Camille, BOUVARD, Émilie, GODEFROY, Cécile. (2021). *Picasso- Méditerranée*. In Fine Éditions d'art, París.
FRY, W. Edward. (1968). *Le Cubisme* (trad. del inglés por É. BILLE-DE MOT). La Connaissance, Bruselas.

GARREAU, Laurent, RIGAUD, Jacques. (2009). *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*. PUF, París.
GAULLE, Charles De. (1970). *Discours et messages* (tomo I). Plon, París.
GILOT, Françoise, LAKE, Carlton. (1964). *Vivre Avec Picasso*. Calmann-Lévy, París.
GIMPEL, René. (1963). *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*. Calmann-Lévy, París.
GODELIER, Maurice. (1996). *L'Énigme du don*. Fayard, París.
GOEBBELS, Joseph. (2007). *Journal (1933-1939)* (trad. del alemán por O. MANNONI) Tallandier, París.
—. (2009). *Journal (1939-1942)*. (trad. del alemán por O. MANNONI). Tallandier, París.
GOFFMAN, Erving. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, Nueva York (NY).
—. (1968). *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus* (trad. del inglés por L. y C. LAINÉ). Éditions de Minuit, París.
—. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Tomo II. *Les Relations en public* (trad. del inglés por A. KIHM). Éditions de Minuit, París.
—. (1988). *Les Moments et leurs hommes* (WINKIN, Yves ed.). Seuil-Minuit, París.
GRATALOUP, Christian. (2014). *Géohistoire de la mondialisation. Le temps long du monde*. Armand Colin, París.
GREENBERG, Clement. (1973). *Art et culture* (trad. del inglés por A. HINDRY). Macula, París.
GREEN, Nancy L. (1985). *Les Travailleurs immigrés juifs de Paris à la Belle Époque* (trad. del inglés por M. COURTOIS-FOURCY). Fayard, col. «L'Espace du politique», París.
—. (2002). *Repenser les migrations*. PUF, París.
—, WEIL, François (dir.). 2006. *Citoyenneté et émigration, les politiques du départ*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, París.
GUATTARI, Félix, DELEUZE, Gilles. (1976). *Rhizome*. Éditions de Minuit, París.
GUÉGAN, Stéphane. (2014). *Picasso. Ma vie en vingt tableaux,*

ou presque… Beaux Arts éditions, París.
GUICHARD, Charlotte. (2019). *La griffe du peintre*. Seuil, París.
GUICHARD, Éric, NOIRIEL, Gérard (dir.). (1997). *Construction des nationalités et immigration en la France contemporaine*. Presses de l'École normale supérieure, París.
HALÉVY, Daniel. (1932). *Pays Parisiens*. Grasset, París.
HALL, Edward T. (1979). *Au-delà de la culture* (trad. del inglés por M.-H. HATCHUEL). Seuil, París.
HALLAYS, André. (1901). *En flânant à travers l'Exposition de 1900*. Perrin, París.
HARRIS, Neil. (1982). *The Artist in American Society*. University of Chicago Press, Chicago (IL).
HARTOG, François. (2012). *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Seuil, col. «Points Histoire», París.
HARTWIG, Julia. (1972). «Apollinaire» (trad. del polaco por J.-M. ERHEL). *Le Mercure de France*.
HEINICH, Nathalie. (2005). *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard, París.
HELLER, Gerhard. (1981). *Un Allemand à Paris. 1940-1944* (con la colaboración de J. GRAND). Seuil, París.
HEROLD-MARME, Amanda. (2017). *L'Identité artistique à l'épreuve. Les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la guerre civile (1936-1956)* [tesis doctoral]. Institut d'études politiques, París.
HESSEL, Franz. (1990). *Romance Parisienne. Les papiers d'un disparu* (trad. del alemán por L. MARCOU). Maren Sell, París.
HOFSTADTER, Richard. (1963). *Anti-Intellectualism in American Life*. A. A. Knopf, Nueva York (NY).
HOPKINS, Antony Gerald (dir.). (2003). *Globalization in World History*. W.W. Norton & Company, Nueva York (NY).
HUGHES, Robert. (1992). *Barcelone. La ville des merveilles* (trad. del inglés por D. LABLANCHE). Albin Michel, París.
JAMES, Harold. (2002). *The End of Globalization*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
JAQUES PI, Jèssica. (2006). *Picasso en Gósol, 1906, un verano para la modernidad*. Antonio Machado, Barcelona.

Joly, Laurent. (2011). *L'Antisémitisme de bureau*. Grasset, París.

Joseph, Isaac. (1984). *Le Passant considérable*. Librairie des Méridiens, París.

Joutard, Philippe. (2018). *La Révocation de l'édit de Nantes ou les Faiblesses d'un État*. Gallimard, col. «Folio histoire», París.

Jünger, Ernst. (1980). *Premier journal Parisien. Journal II. 1941-1943* (trad. del alemán por M. Betz). Christian Bourgois, París.

Kahnweiler, Daniel-Henry. (1920). *Der Weg zum Kubismus*. Heinz Moos, Múnich.

—. (1950). *Les Années héroïques du cubisme*. Braun & Cie., col. «Collection des Maîtres», París.

—, Crémieux, Francis. (1961). *Mes galeries et mes peintres. Entretiens*. Gallimard, París.

Kalifa, Dominique. (1995). *L'Encre et le Sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Fayard, París.

Kaspi, André, Marès, Antoine (dir.). (1989). *Le París des étrangers*. Imprimerie nationale, París.

Kelly, Julia. (2016). «The Ethnographic Turn», en Hopkins, David (dir.). *A Companion to Dada and Surrealism*. Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex.

Kramar˘, Vincenc. (2002). *Le Cubisme* (trad. del checo por E. Abrams). École nationale supérieure des Beaux-Arts, París.

Krauss, Rosalind E. (2013) *Les papiers de Picasso* (trad. del inglés por J.-L. Houdemibne y S. Yersin Legrand). Macula, París.

Kriegel, Annie. (1968). *Les Communistes français. Essai d'ethnographie politique*. Seuil, París.

—. (1991). *Ce que j'ai cru comprendre*. Robert Laffont, París.

—, Bourgeois, Guillaume. (1985). *Les Communistes français en leur premier demi-siècle (1920-1930)*. Seuil, París.

Kristeva, Julia. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*. Fayard, París.

Kronenberger, Stéphane. (2014). *Des temps de paix aux temps de guerre, les parcours des travailleurs étrangers de*

l'Est et du Sud-Est de la France (1871-1918) [tesis doctoral]. Université de Nice Sophia-Antipolis.

KUPFERMAN, Fred. (1985). *Les Premiers Beaux Jours (1944-1946)*. Calmann-Lévy, París.

LANGE, Werner. (2017). *Les Artistes en France sous l'Occupation*. Éditions Dean, San Petersburgo.

LAPORTE, Geneviève. (1973). *Si tard le soir le soleil brille*. Plon, París.

LAURENT, Jeanne. (1982). *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), Saint-Étienne.

LÉAL, Brigitte. (2018). *Dictionnaire du cubisme*. Robert Laffont/ Éditions du Centre Pompidou, París.

LE COUR GRANDMAISON, Olivier. (2009). *La République impériale. Politique et racisme d'État*. Fayard, París.

LEIRIS, Michel. (1992). *Journal (1922-1924)* (JAMIN, Jean, ed.). Gallimard, París.

—. (2003). «Réponse au questionnaire de René Bertelé», en Leiris, Michel. *La Règle du jeu*. Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París.

—. (2011). *Écrits sur l'art* (VILARD, Pierre, ed.). CNRS Éditions, París.

LÉON, Paul. (1947). *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*. Albin Michel, París.

LEQUIN, Yves (dir.). (1992). *Histoire des étrangers et de l'immigration en France*. Bibliothèque historique Larousse, París.

—. (1988). *La Mosaïque France. Histoire des étrangers et de l'immigration*. Larousse, París.

LEVEL, André. (1959). *Souvenirs d'un collectionneur*. A. C. Mazo, París.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1983). «New York, post-et préfiguratif», en *Le Regard éloigné*, Plon, París.

LHOTE, André. (1956). *La Peinture libérée*. Grasset, París.

LINDENBERG, Daniel. (1990). *Les Années souterraines (1937-1947)*. La Découverte, París.

LOEB, Pierre. (1946). *Voyages à travers la peinture*. Bordas,

París.

LUHAN, Mabel Dodge. (1935). *Intimate Memories*. Tomo II. *European Experiences*. Harcourt, Nueva York (NY).

LYONS, Nathan. (1966). *Photographers on Photography, A Critical Anthology*. Prentice Hall, Englewood Cliffs (NJ).

MALÉVITCH, Kasimir. (1928). «Le nouvel art et l'art représentateur», en MALÉVITCH, Kasimir. (2015). *Kasimir Malévitch. Écrits*, vol. 1 (trad. del ruso y del ucraniano por J.-C. MARCADÉ). Allia, París.

MALRAUX, André. (1974). *La Tête d'obsidienne*. Gallimard, París.

—. (1996). *Œuvres complètes* (tomo III) (GUYARD, Marius-François ed.). Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París.

MARÍ MUÑOZ, Antoni *et al*. (2014). *La Modernitat Cauta (1942-1963). Resistència, Resignació, Restauració*. Angle Editorial, Barcelona.

MARTINEZ-GROS, Gabriel. (2006). *Ibn Khaldûn et les sept vies de l'Islam*. Actes Sud, Arles.

MASSON, André, SAWIN, Martica. (1996). *André Masson in America, 1941-1945*. Zabriskie Gallery, Nueva York (NY).

MASURE, François. (2014). *Devenir français? Approche anthropologique de la naturalisation*. Presses universitaires du Mirail, Toulouse.

MAUCLAIR, Camille. (1944). *La Crise de l'art moderne*. CEA, París.

MAUSS, Marcel. (1923-1924). «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange en les sociétés archaïques», en MAUSS, Marcel. (1968). *Sociologie et anthropologie*. PUF, París.

MAYER, Arno. (1982). *La Persistance de l'Ancien Régime* (trad. del inglés por J. MANDELBAUM). Flammarion, París.

MAZOUZ, Sarah. (2017). *La République et ses autres. Politiques de l'altérité en la France*. ENS éditions, Lyon.

MEFFRE, Liliane. (2002). Carl Einstein (1885-1940). *Itinéraire d'une pensée moderne*. Presses de l'université París-Sorbonne, París.

MEIER-GRAEFE, Julius. (1910). *Spanische Reise*. Rowohlt, Berlín.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1960). *Signes*. Gallimard, París.

MICHAËL, Androula. (2008). *Picasso poète*. École nationale supérieure des Beaux-Arts, París.

MILLER, Arthur I. (2001). *Einstein, Picasso, Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. Basic Books, Nueva York (NY).

MODERSOHN-BECKER, Paula. (1982). *Briefe und Aufzeichnungen*. (JAHN, Beate ed.) G. Kiepenheuer, Leipzig/Weimar.

MOLINIER, Émile, MARX, Roger, MARCOU, Frantz. (1902). *L'Art français des origines à la fin du XIXè siècle*. Émile Lévy/ Librairie centrale des beauxarts, París.

MONNIER, Gérard, VOVELLE, José (1994). *Un art sans frontières. L'internationale des arts en Europe, 1900-1950*. Publications de la Sorbonne, París.

MONOD-FONTAINE, Isabelle, LAUGIER, Claude (dir.). (1984). *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. Éditions du Centre Pompidou, París.

MOREL, Jean-Pierre, ASHOLT, Wolfgang, GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (dir.). (2006). *En le dehors du monde. Exils d'écrivains et d'artistes au XXè siècle. Actes du colloque de Cerisy*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, París.

MORRIS, Lynda, GRUNENBERG, Christoph. (2010). *Picasso, Peace and Freedom*. Tate Publishing, Londres.

MOSSE, George L. (2000). *Confronting History, A Memoir*. University of Wisconsin Press, Madison (WI).

MOULIN, Raymonde. (1967). *Le Marché de la peinture en France*. Éditions de Minuit, París.

—. (2003). *Le Marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Flammarion, París.

—, PASSERON, Jean-Claude, PASQUIER, Dominique, PORTO-VAZQUEZ, Fernando. (1985). *Les Artistes, essai de morphologie sociale*. La Documentation française, París.

MOUSSEIGNE, Alain. (1998). *Rideau de scène pour le Théâtre du Peuple dit «Rideau de scène pour le Quatorze-Juillet» de*

Romain Rolland. Skira, Milán.
NDIAYE, Pap. (2009). *La Condition noire. Essai sur une minorité française*. Gallimard, col. «Folio actuel», París.
NOIRIEL, Gérard. (1992). «Français et étrangers», en NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire* (tomo III, vol. 3). Gallimard, París.
—. (2006). *Réfugiés et sans-papiers. La République face au droit d'asile*. Hachette, París.
—. (2006). *Le Creuset français. Histoire de l'immigration (XIXè-XXè siècle)*. Seuil, col. «Points», París.
NOUSS, Alexis. (2015). *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Maison des sciences de l'homme, París.
OLIVIER, Fernande. (1988). *Souvenirs intimes. Écrits pour Picasso*. Calmann-Lévy, París.
—. (2001*). Picasso et ses amis*. PYGMALION-GÉRARD WATELET, París.
PALAU I FABRE, Josep. (1981). *Picasso vivant (1881-1907)* (trad. del español por J. GUYOT, R. MARRAST). Polígrafa/ Albin Michel, Barcelona/París.
PAPINI, Giovanni. (1911). «Enrico Bergson», en PAPINI, Giovanni. (1919). *24 Cervelli*. Facchi Editore, Milán.
PAQUOT, Thierry (dir.). (2001). *Le Quotidien urbain. Essais sur les temps des villes*. La Découverte, París.
PARK, Robert E., BURGESS, Ernest W. (dir.). (1967). *The City, Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*. University of Chicago Press, Chicago/ Londres.
PARMELIN, Hélène. (1979). *Libérez les communistes!* Stock, París.
—. (1994). *Voyage en Picasso*. CHRISTIAN BOURGOIS, París.
—. (2003). *Picasso dit, suivi de Picasso sur la place*. Les Belles Lettres, París.
PARTENS, Alexander. (1920). *Dada Almanach*.
PAULHAN, Jean. (1946). *Braque. Le patron*. Gallimard, París.
PAULVÉ, Dominique. (2010). *Marie Cuttoli. Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*. Éditions Norma, París.

PAXTON, Robert O. (1973). *La France de Vichy (1940-1944)* (trad. del inglés por C. BERTRAND). Seuil, col. «Points Histoire», París.

—, CORPET, Olivier, PAULHAN, Claire. (2009). *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation. À travers le désastre*. Tallandier/IMEC, París.

PENROSE, Roland. (1982). *Picasso* (trad. del inglés por J. CHAVY, P. PEYRELEVADE). Flammarion, col. «Champs», París.

PÉRI, Gabriel, ARAGON, Louis. (1947). *Les lendemains qui chantent*. Éditions sociales, París.

PETROPOULOS, Jonathan. (2000). *The Faustian Bargain, The Art World in Nazi Germany*. Oxford University Press, Londres/Nueva York/Atenas.

—. (2014). *Artists under Hitler, Collaboration and Survival in Nazi Germany*. Yale University Press, New Haven (CT).

PIAZZA, Pierre. (2004). *Histoire de la Carte nationale d'identité*. Odile Jacob, París.

PICASSO, Pablo. (1945). *Le Désir attrapé par la queue*. Gallimard, París.

—. (1976). *Carnet catalan (été 1906)*. Berggruen, París.

—. (1989). *Écrits* BERNADAC, Marie-Laure, PIOT, Christine, (ed.) (trad. del español por A. BENSOUSSAN). Gallimard/RMN, París.

—. (2008). *Propos sur l'art*. (BERNADAC, Marie-Laure y MICHAËL, Androula ed.). Gallimard, París.

—, y APOLLINAIRE, Guillaume. (1992). *Correspondance* (CAIZERGUES, Pierre y SECKEL, Hélène ed.). Gallimard/RMN, París.

—, y COCTEAU, Jean. (2018). *Correspondance 1915-1963* (CAIZERGUES, Pierre y KONTAXOPOULOS, Ioannis, ed.). Gallimard/Museo nacional Picasso-París, París.

POLACK, Emmanuelle. (2019). *Le Marché de l'art sous l'Occupation*. Tallandier, París.

PONTY, Janine. (2003). *L'Immigration en les textes, France, 1789-2002*. Belin, París.

POTTER, Caroline. (2013). *A Parisian Composer and His World, Erik Satie, Music, Art, Literature*. Boydell &

Brewer, Suffolk.
PROVENZO JR., Eugene F. (2013). *W.E.B. Du Bois's Exhibit of American Negroes, African Americans at the Beginning of the Twentieth Century*. Rowman and Littlefield, Plymouth.
RAPHAEL, Freddy. (1992). *Les Juifs et l'économique*. Presses universitaires Toulouse Le Mirail, Toulouse.
RAYNAL, Maurice. (1922). *Picasso*. Crès, París.
READ, Peter. (1995). *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire (1905-1973)*. Jean-Michel Place, París.
RÉMOND, René. (1972). *Le Gouvernement de Vichy, 1940-1942*. Colin, París.
RICHARDSON, John, MCCULLY, Marilyn. (1992). *Vie de Picasso*. Tomo I. *1881-1906* (trad. del inglés por W. O. DESMOND). Éditions du Chêne, París.
—. (1996). *A Life of Picasso*. Tomo II. *1907-1917*. A. A. KNOPF, Nueva York (NY).
—. (2007). *A Life of Picasso*. Tomo III. *1917-1932*. A. A. KNOPF, Nueva York (NY).
RIEHL, Wilhelm Heinrich. (1850). «Das landschaftliche Auge», en RIEHL, Wilhelm Heinrich. (1859). *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*. Cotta, Stuttgart.
RILKE, Rainer Maria. (1974). *Les élégies de Duino* (trad. del alemán por A. GUERNE). Seuil, París.
ROSENBERG, Clifford. (2006). *Policing Paris, The Origins of Modern Immigration Control Between the Wars*. Cornell University Press, Ithaca (NY).
ROSS, Edward Alsworth. (1959). *Social Control and the Foundations of Sociology, Pioneer Contributions to the Study of Society*. Beacon Press, Boston (MA).
ROTH, François. (2010). *La Guerre de 1870*. Fayard, col. «Pluriel», París.
RUSIÑOL I PRATS, Santiago. (2017). *Desde el Molino* (trad. por E. TRENC). Edicions i Propostes Culturals Andana y Consori del Patrimoni de Sitges, Vilafranca del Penedès.
SABARTÉS, Jaime. (1996). *Picasso. Portraits et souvenirs* (trad. del español por P.-M. GRAND, A. CHASTEL). L'École des

lettres, París.
SACHS, Maurice. (1939). *Au temps du Bœuf sur le toit. Journal d'un jeune bourgeois à l'époque de la prospérité*. Bernard Grasset, París.
SACHS, Paul. (1956). *Tales of an Epoch*. Harvard University/ Fogg Museum Archives, Cambridge.
SADOSKY, Louis. (2009). *Berlin, 1942. Chronique d'une détention por la Gestapo* (JOLY, Laurent ed.). CNRS Éditions, París.
SAHLINS, Peter. (1994). *Forest Rites. The War of the Demoiselles in Nineteenth- Century France*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
—. (1996). *Frontières et identités nationales. La France et l'Espagne en les Pyrénées depuis le XVIIè siècle* (trad. por G. DE LAFORCADE). Belin, París.
SALMON, André. (1912). *La Jeune Peinture française*. La Société des Trente, París.
SARTRE, Jean-Paul. (1947). «Qu'est-ce que la littérature?». *Les Temps modernes*. En SARTRE, Jean-Paul. (1948). *Situations II. Littérature et engagement*. Gallimard, París.
—. (1971). *L'Idiot de la famille* (tomo I). Gallimard, París.
—. (1972). *Les Mots*. Gallimard, col. «Folio», París.
—. (1982). *Les Carnets de la drôle de guerre*. Gallimard, París.
—. (1986). *Questions de méthode*. Gallimard, París.
—. (1990). «Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international», en SARTRE, Jean-Paul. *Écrits de jeunesse*. Gallimard, París.
—. (2010). *Situations I*. Gallimard, París.
SATIE, Erik. (2000). *Correspondance presque complète*. (VOLTA, Ornella ed.). Fayard/IMEC, París.
SAYAD, Abdelmalek. (2006). *L'Immigration ou les Paradoxes de l'altérité*. Tomo I. *L'Illusion du provisoire*. Éditions Raisons d'agir, París.
SCHIVELBUSCH, Wolfgang. (2003). *The Culture of Defeat, On National Trauma, Mourning and Recovery*. Metropolitan Books, Henry Holt and Company, Nueva York (NY).
SCHOR, Ralph (1985). *L'Opinion française et les étrangers en*

France 1919-1939. Presses de La Sorbonne, París.
—. (1996). *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXè siècle à nos jours*. Armand Colin, París.
SCHÜTZ, Alfred. *L'Étranger* (trad. del inglés por B. BÉGOUT). Allia, París.
SEVERINI, Gino. (1931), «L'action de Picasso sur l'art». *Nova et Vetera*.
—. (1942). «L'action de Picasso sur l'art», en *Ragionamenti sulle Arti figurative* capítulo XIX). Archivos particulares Severini, Milán.
—. (1946). *Tutta la vita di un pittore*. Garzanti, Milán.
SILVER, Kenneth E. (1991). *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde Parisienne et la Première Guerre mondiale (1914-1925)* (trad. del inglés por D. COLLINS). Flammarion, París.
SIMMEL, Georg. (1908). «The Stranger», en WOLFF, Kurt H. (dir.). (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. The Free Press, Nueva York (NY).
SIMONIN, Anne. (2008). *Le Déshonneur en la République. Une histoire de l'indignité, 1791-1958*. Grasset, París.
SOFFICI, Ardengo. (1942). *Ricordi di vita artistica e letteraria*. Vallecchi, Florencia.
SOLLERS, Philippe. (1996). *PICASSO, le héros*. Cercle d'art, París.
SPIRE, Alexis. (2005). *Étrangers à la carte. L'administration de l'immigration en France, 1945-1975*. Grasset, París.
STAROBINSKI, Jean. (2013). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Gallimard, París.
STEIN, Gertrude. (1912). «Picasso». *Camera Work*, n.os 34-35.
—. (1933). *Autobiography of Alice B. TOKLAS*. Harcourt, Nueva York. (1934). *Autobiographie d'Alice Toklas* (trad. del inglés por B. FAŸ). Gallimard, París.
—. (1978). *Autobiographie de tout le monde* (trad. del inglés por M.-F. DE PALOMÉRA). Seuil, París.
—. (1996). *The Making of Americans, Being a History of a Family's Progress*. Dalkey Archive Press, Normal, Illinois (IL).

—Y PICASSO, Pablo. (2005). *Correspondance*. (MADELINE, Laurence ed.). Gallimard, París.

STEIN, Leo. (1996). *Appreciation, Painting, Poetry and Prose*. University of Nebraska Press, Londres/ Lincoln (NE).

—, (1950). J*ourney into the Self, Being the Letters, Papers and Journals of Leo Stein*. (FULLER, Edmund ed.). Crown, Nueva York (NY).

STIEGLITZ, Alfred. (1997). *Camera Work, The Complete Illustrations 1903-1917*. Taschen, Colonia/Nueva York (NY).

SUBRAHMANYAM, Sanjay. (2012). *Vasco de Gama. Légende et tribulations du vice-roi des Indes* (trad. del inglés por M. DENNEHY). Alma, París.

SULEIMAN, Susan Rubin (ed.). (1998). *Exile and Creativity, Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Duke University Press, Durham (NC).

TABARAUD, Georges. (2002). *Mes années Picasso*. Plon, París.

TASSEAU, Vérane. (2020). «Daniel-Henry Kahnweiler's International Partnership, 1907-1937», en FORCE, Christel H. *Pioneers of the Global Art Market, París-based Dealer Networks, 1850-1950*. Bloomsbury Visual Arts, Londres/Nueva York, pp. 75-110.

THOREZ, Maurice. (1967). *Œuvres choisies en trois volumes*. Tomo I. *1924-1937*. Éditions sociales, París.

—. (2020). *Journal (1952-1964)*. Fayard, París.

TILLON, Charles. (1977). *On chantait rouge*. Robert Laffont, París.

TOLLET, Tony. (1915). *De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de París sur l'art français*. Imprimerie de A. Rey, Lyon,

TRAVERSO, Enzo. (1992). *Les Juifs et l'Allemagne. De la «symbiose judéo- allemande» à la mémoire d'Auschwitz*. La Découverte, París.

TRIVELLATO, Francesca. (2016). *Corail contre diamants. Réseaux marchands, diaspora sépharade et commerce* (trad. del inglés por G. CALAFAT). Seuil, París.

TURNER, Victor. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors, Symbolic Action in Human Society*. Cornell University

Press, Londres/Ithaca (NY).
UHDE, Wilhelm. (2002). *De Bismarck à Picasso* (trad. del alemán por B. FONTAINE). Éditions du Linteau, París.
UTLEY, Gertje R. (2000). *Picasso, The Communist Years*. Yale University Press, New Haven (CT).
VAÏSSE, Maurice. (2019). «Picasso et la guerre froide», en *Picasso et la guerre*. Gallimard/Museo de la Armada/ Museo nacional Picasso-París, París.
VAN GENNEP, Arnold. (1909). *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil et de l'hospitalité*. Émile Nourry, París.
VAUTIER, Sylvie. (2016). *Picasso/Picault, Picault/Picasso. Un moment magique à Vallauris (1948-1953)*. Pointed Leaf Press, Nueva York (NY).
VERDÈS-LEROUX, *Jeannine. (1983). Au service du Parti*. Fayard/ Éditions de Minuit, París.
VILLERS, André, PICASSO, Pablo, PRÉVERT, Jacques. (1962). *Diurnes*. Berggruen, París.
VILLERS, André. (1986). *Photobiographie*. Musée de Belfort/ Dôle, Museo de Dôle, Belfort.
VITALIS, Robert. (2015). *White World Order, Black Power Politics, The Birth of American International Relations*. Cornell University Press, Ithaca (NY).
WARNOD, André (1925). *Les Berceaux de la jeune peinture. Montmartre. Montparnasse*. Albin Michel, París.
WARREN, Rosanna. (2020). *Max Jacob. A Life in Art and Letters*. W.W. Norton & Company, Nueva York (NY).
WEBER, Eugen. (1994). *La France des années 30. Tourments et perplexités* (trad. del inglés por P.-E. DAUZAT). Fayard, París.
WEBER, Max. (1951). *The Matisse Class. Archives of American Art*. Smithsonian Institution/Nueva York (NY), Max Weber Papers, Washington, D. C.
WEIL, Patrick. (1991). *La France et ses étrangers. L'aventure d'une politique de l'immigration de 1938 à nos jours*. Calmann-Lévy, París.
—. (2013). *The Sovereign Citizen, Denaturalization and the origins of the American Republic*. University of

Pennsylvania Press, Filadelfia (PA).
WEISS, Jeffrey. (1994). *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*. Yale University Press, Londres/New Haven (CT).
WHELAN, Richard. (1995). *Alfred Stieglitz, A Biography*. Little, Brown and Company, Nueva York (NY).
WIEVIORKA, Annette. (2010). *Maurice et Jeannette. Biographie du couple Thorez*. Fayard, París.
WILD, Jennifer. (2015). *The Parisian Avant-Garde and the Age of Cinema, 1900-1923*. University of California Press, Berkeley (CA).
WILSON, Sarah. (2013). *Picasso/Marx and Socialist Realism in France*. Liverpool University Press, Liverpool.
WÖLFFLIN, Heinrich, GANTNER, Joseph (ed.). (1946). *Kleine Schriften*. Schwabe, Basilea.
—. (1984). *Autobiographie, Tagebücher und Briefe, 1864-1945*. Schwabe, Basilea.
ZALC, Claire. (2010). *Melting Shops. Une histoire des commerçants étrangers en France*. Perrin, París.
—. (2016). *Dénaturalisés. Les retraits de la nationalité sous Vichy*. París, Seuil.
ZARCA, Bernard. (1986). *L'Artisanat français. Du métier traditionnel au groupe social*. Economica, París.
ZERVOS, Christian. (1935). «Conversations avec Picasso». *Cahiers d'art*.
ZWEIG, Stefan. (1992). *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* (trad. del alemán por S. NIÉMETZ). Belfond, París.

Catálogos de exposición

AMAO, Damarice, MADDOX, Amanda, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina (dir.). (2019). *Dora Maar*. Centro Pompidou, París, 5 de junio-29 de julio de 2019. Éditions du Centre Pompidou, París.
AMIC, Sylvain, PERDRISOT, Virginie. (2017). *Boisgeloup. L'atelier normand de Picasso*. Museo de Bellas Artes de Rouen, 1 de abril-11 de septiembre de 2017. Artlys,

París.
BALDASSARI, Anne. (2006). *Picasso-Berggruen. Une collection particulière*. Museo nacional Picasso-París, París, 20 de septiembre 2006-8 enero de 2007. Flammarion/RMN, París.
—. (2016). *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine*. Fundación Louis Vuitton, París, 21 de octubre de 2016-20 de febrero de 2017. Fundación Louis Vuitton/ Gallimard, París.
—, BERNADAC Marie-Laure *et al.* (2008). *Picasso et les maîtres*. Galerias nacionales del Grand Palais, París, 8 de octubre de 2008-2 de febrero de 2009; Museo del Louvre, París, 9 de octubre de 2008-2 de febrero de 2009; Museo de Orsay, París, 8 de octubre de 2008-1 de febrero de 2009; The National Gallery, Londres, 25 de febrero-7 de junio de 2009. RMN-GP, París.
BARBANT, Corinne. (2013). «Pour l'amour de la peinture moderne. Portrait de Roger Dutilleul en lecteur», en LACOURT, Jeanne-Bathilde, BARBANT, Corinne, CRETEUR, Pauline (dir.). (2013). *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*. Museo de Arte moderno Lille Métropole, Villeneuve-d'Ascq, 27 de septiembre de 2013-12 de enero de 2014. LaM, Villeneuve-d'Ascq.
BARR, Alfred H. Jr. (1930). *Painting in París from American Collections*. 19 de enero-16 de febrero, 1930. Museum of Modern Art, Nueva York (NY).
BERGGRUEN, Olivier, LIECHTENSTEIN, Anunciata VON. (2017). *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo, 1915-1925*. Scuderie del Quirinale, Rome, 22 de septiembre de 2017-21 de enero de 2018. Skira/Scuderie del Quirinale, Milán.
BERNADAC, Marie-Laure (dir.). (1988). *Le Dernier Picasso (1953-1973)*. Centro Pompidou, París, 17 de febrero-16 de mayo de 1988. Éditions du Centre Pompidou, París.
—. (1993). *PICASSO, toros y toreros*. París, Museo nacional Picasso-París, 6 abril-28 junio 1993, Bayona, Museo Bonnat, 9 de julio-13 de septiembre de 1993, Barcelona, Museo Picasso Barcelona, 6 octubre 1993-9

enero 1994.
—, Monod-Fontaine, Isabelle, Sylvester, David. (1988). *Late Picasso, 1953-1973*. Tate Gallery, Londres, 21 de junio-18 de septiembre de 1988. Tate Gallery, Londres.
—, Guigon, Emmanuel, Michaël, Androula, Rafart i Planas, Claustre. (2020). *Abecedario, Picasso poeta*. Museo Picasso, Barcelona, 7 de noviembre de 2019-23 de febrero de 2020; Museo nacional Picasso-París, París, 21 de julio de 2020-3 de enero de 2021. Barcelona, Fundación Museo Picasso Barcelona/París, Museo nacional Picasso-París.
Bernard, Sophie. (2019). *Au cœur des ténèbres (1939-1945)*. Museo de Grenoble, 5 de octubre de 2019-5 de enero de 2020. Museo de Grenoble/ París, In Fine, Grenoble.
Bertrand Dorléac, Laurence. (2000). *L'École de París, 1904-1929, la part de l'Autre*. Museo de Arte moderno de la Ciudad de París, París, 30 de noviembre de 2000-11 de marzo de 2001. París Musées, París.
Bezzola, Tobia (dir.). (2010). *Picasso. Sa première exposition muséale de 1932*. Kunsthaus Zürich, 16 de octubre de 2010-31 de enero de 2011. Prestel, Múnich.
Bouvard, Émilie, Mercier, Géraldine. (2018). *Guernica*. Museo nacional Picasso-París, París, 27 de marzo-29 de julio de 2018. Museo nacional Picasso-París/Gallimard, París.
Bouvard, Émilie. (2018). «Les chefs-d'œuvre de Picasso», en Bouvard, Émilie, Zellal, Coline (dir.). *Picasso. Chefs-d'œuvre!* Museo nacional Picasso-París, París, 4 de septiembre de 2018-13 de enero de 2019. Museo nacional Picasso-París/Gallimard, París.
—, Mccully, Marilyn, Raeburn, Michael. (2019). *Picasso. Tableaux magiques*. Museo nacional Picasso-París, París, 1 de octubre de 2019-23 de febrero de 2020. Silvana Editoriale, Milán.
Braun, Emily. (2010). «Les soirées du samedi chez les Stein», en Debray, Cécile, Bishop, Janet, Tinterow, Gary, Rabinow, Rebecca (dir.). *Matisse, Cézanne, Picasso. L'aventure des Stein*. Grand Palais, París, 5 de

octubre de 2011-22 de enero de 2012. RMN-GP, París.
—, Rabinow, Rebecca (dir.). (2014). *The Leonard A. Lauder Collection*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 20 de octubre de 2014-16 de febrero de 2015. Yale University Press, Nueva York (NY).
CLAVERIE, Jana, KLEIN, Hélène, LAHODA, Vojtěch, UHROVA, Olga (dir.). (2002). *Vincenc* Kramář. *Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*. RMN, París.
CORTADELLA, Margarida. (2018). «Picasso visto por Sabartés», en CORTADELLA, Margarida, GUIGON, Emmanuel *et al*. (2019). *Sabartés por Picasso por Sabartés*. Museo Picasso, Barcelona, 23 de noviembre de 2018-24 de febrero de 2019. Fundación Museo Picasso de Barcelona, Barcelona.
CRAVEN, Thomas. (1948). «The Degradation of Art in America», en Art20th Century-Reactionary Criticisms. MoMA, Nueva York (NY). Recuperado en Be-bomb. The Transatlantic War of Images and all that Jazz. (2007). Museo de Arte Contemporáneo, Barcelona, 5 de octubre de 2007-7 de enero de 2008. Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona/Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
DAIX, Pierre. (2013). *Braque avec Picasso*. Grand Palais, París, 18 de septiembre de 2013-6 de enero de 2014. RMN-GP, París.
DEROUET, Christian. (2019). «Picasso et le spectre des ventes des biens allemands ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre (1914-1923)», en *Picasso et la guerre*. Museo de la Armada, París, 5 de abril-28 de julio de 2019. Gallimard/Museo de la Armada, París.
DOPFFER, Anne, LINDSKOG, Johanne. (2018). *Picasso. Les années Vallauris*. Museo nacional Picasso-París, Vallauris, 23 de junio-22 de octubre de 2018. Flammarion/RMN, París.
ELY, Bruno. (2009). *Picasso, Cézanne*. Museo Granet, Aix-en-Provence, 25 de mayo-27 de septiembre de 2009. RMN, París.
FRIOUX-SALGAS, Sarah. (2016). «París 1900. Une autre

Amérique à l'Exposition universelle», en Soutif, Daniel (dir.). *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)*. Museo del Quai-Branly, París, 4 de octubre de 2016-15 de enero de 2017. Flammarion, París.

Gaudichon, Bruno, Matamoros, Joséphine (dir.). (2013). *Picasso céramiste et la Méditerranée*. Centro de arte de los Pénitents noirs, Aubagne, 27 de abril-13 de octubre de 2013; Ciudad de la cerámica, Sèvres, de 20 noviembre de 2013-19 de mayo de 2014. Gallimard, París.

—. (2016). *Picasso et les arts et traditions populaires, un génie sans piédestal*. MuCEM, Marsella, 27 de abril-29 de agosto de 2016. Gallimard, París.

Gerverau, Laurent, Milza, Pierre y Temime, Emile (ed.). (1998). Toute la France. *Histoire de l'immigration en France au XXè siècle*. BDIC y Ligue de l'enseignement, Somogy, París.

Girard, Pierre. (1995). «Le goût du ministre», en *Le Front populaire et l'art moderne. 1936-1939*. Homenaje a Jean Zay. Museo de las Bellas-Artes, Orleans, 11 de marzo-31 de mayo de 1995. Museo de las Bellas-Artes de Orleans, Orleans.

Gordon, Irene. (1970). «A World Beyond the World, The Discovery of Leo Stein», en Potter, Margaret *et al. Four Americans in París, The Collections of Gertrude Stein and Her Family*. MoMA, Nueva York, 19 de diciembre de 1970-1 de marzo de 1971. MoMA, Nueva York (NY).

Grammont, Claudine. (2010). «Matisse comme religion. Les "Mike Stein" et Matisse, 1908-1918», en Debray, Cécile, Bishop, Janet, Tinterow, Gary, Rabinow, Rebecca (dir.). *Matisse, Cézanne, Picasso. L'aventure des Stein*. Grand Palais, París, 5 de octubre de 2011-22 de enero de 2012. RMN-GP, París.

Green, Christopher (dir.). (2016). *Cubism and War, The Crystal in the Flame*. Museo Picasso, Barcelona, 21 de octubre de 2016-29 de enero de 2017. Museo Picasso Barcelona, Barcelona.

GREENOUGH, Sarah *et al.* (2000). *Modern Art in America, Alfred Stieglitz and His New York Galleries*. National Gallery of Art, Washington, D. C., 28 de enero-22 de abril de 2001. National Gallery of Art, Washington, D. C.

GUIGON, Emmanuel, MICHAËL, Androula, RAFART I PLANAS, Claustre (dir.). (2018). La Cuisine de Picasso. Museo Picasso, Barcelona, 24 de mayo-30 de septiembre de 2018. La Fàbrica, Barcelona.

GUIGON, Emmanuel. (2019). *Pablo Picasso-Paul Éluard. Una amistad sublime*. Museo Picasso Barcelona, Barcelona, 8 de noviembre de 2019-15 de marzo de 2020. Fundación Museo Picasso Barcelona, Barcelona.

HOTTIN, Christian, ROULLIER, Clothilde (dir.). (2017). *Un art d'État? Commandes publiques aux artistes plasticiens 1945-1965*. Archives nationales y Presses universitaires de Rennes, Rennes.

INGLADA, Rafael. (2013). «Picasso de Málaga», en CORRALES, Manuel, GUAL, Malén, INGLADA, Rafael *et al. Picasso de Málaga*. Museo Picasso, Málaga, 23 de febrero-9 de junio de 2013. Málaga, Fundación Museo Picasso Málaga.

JONES, Kimberly A. (2009). «Cultivating the Chester Dale Collection», en JONES, Kimberly A. *et al.* The Chester Dale Collection. National Gallery of Art, Washington, 31 de enero de 2010-2 de enero de 2012. National Gallery of Art, Washington, D. C.

LE BON, Laurent, BERNARDI, Claire, MOLINS, Stéphanie, PHILIPPOT, Emilia. (2018). *Picasso. Bleu et rose*. Museo de Orsay, París, 18 de septiembre de 2018-6 de enero de 2019. Hazan, París.

LÉAL, Brigitte. (1988). «Carnets», en SECKEL, Hélène (dir.). *Les Demoiselles d'Avignon* (tomo III, vol. 1). Museo nacional Picasso-París, París, 26 de enero-18 de abril de 1988. RMN, París.

—, *et al.* (1997). *Pablo Picasso. Dessins et papiers collés. Céret (1911-1913)*. Museo de Arte moderno de Ceret, 29 de junio-14 de septiembre de 1997. Museo de Arte

moderno de Ceret, Ceret.
—. (2013). *Georges Braque (1882-1963)*. Grand Palais, París, 16 de septiembre de 2013-6 de enero de 2014. RMN, París.
—, Briend, Christian, Coulondre, Ariane (dir.). (2018). *Le Cubisme*. Centro Pompidou, París, 17 de octubre de 2018-25 de febrero de 2019. Éditions du Centre Pompidou, París.
Lebensztejn, Jean-Claude. (2007). «Périodes», en Baldassari, Anne, Mariani-Ducray, Francine, Silicani, Jean-Ludovic, Grenon, Thomas. (2007). *Picasso cubiste*. Museo nacional Picasso-París, París, 19 de septiembre de 2007-7 de enero de 2008. Flammarion/RMN, París.
Leymarie, Jean. (dir.). (1966). *Hommage à Pablo Picasso*. Petit-Palais, París, noviembre de 1966-febrero de 1967. París, Ministerio del Estado, Asuntos culturales.
Madeline, Laurence. (2003). «On est ce que l'on garde!» Les archives de Picasso. Museo nacional Picasso-París, París, 22 de octubre de 2003-19 de enero de 2004. RMN-GP, París.
Marès, Antoine. (2000). «Pourquoi des étrangers à París?» en Bertrand Dorléac, Laurence. *L'École de París, 1904-1929, la part de l'Autre*. Museo de Arte moderno de la Ciudad de París, París, 30 de noviembre de 2000-11 de marzo de 2001. París, París Musées, pp. 139-147.
Martin, Jean-Hubert (dir.). (2013). *Dalí*. Centro Pompidou, París, 21 de noviembre de 2012-25 de marzo de 2013. Éditions du Centre Pompidou, París.
—. (2021). «Picasso et les institutions françaises», en *Picasso, l'étranger*. Museo nacional de la Historia de la inmigración, París, 12 de octubre de 2021-13 de febrero de 2022. París, Museo nacional de la Historia de la inmigración/Museo nacional Picasso-París/ Fayard, 2022.
Mccully, Marilyn. (1997). *Picasso, The Early Years 1892-1906*. National Gallery of Art, Washington, D. C., 30 de marzo-27 de julio de1997. National Gallery of

Art/New Haven (CT), Yale University Press, Washington, D. C.
—. (2011). *Picasso (1900-1907). Les années Parisiennes*. Museo Van Gogh, Ámsterdam, 18 de febrero-29 de mayo de 2011; Museo Picasso Barcelona, Barcelona, 30 de junio-15 de noviembre de 2011. Museo Van Gogh, Ámsterdam.
—, GUAL, Malén. (2015). *Picasso i Reventós, Una correspondència entre amics*. Museo Picasso Barcelona, 1 de octubre de 2015-10 de enero de 2016. Fundació Museu Picasso Barcelona, Barcelona.
POTTER, Margaret *et al.* (1970). *Four Americans in París, The Collections of Gertrude Stein and Her Family*. MoMA, Nueva York, 19 de diciembre de 1970-1 de marzo de 1971. MoMA, Nueva York (NY).
RABINOW, Rebecca. (2010). «Les Stein à la découverte de l'art moderne. Les premières années à París, 1903-1907», en DEBRAY, Cécile, BISHOP, Janet, TINTEROW, Gary, RABINOW, Rebecca (dir.). *Matisse, Cézanne, Picasso. L'aventure des Stein*. Grand Palais, París, 5 de octubre de 2011-22 de enero de 2012. RMN-GP, París.
RAMOND, Sylvie. (2018). «L'extrême des artistes. Femme assise sur la plage, La Baignade et La Grande Baigneuse au livre de Picasso», en BOUVARD, Émilie, ZELLAL, Coline (dir.). *Picasso. Chefs-d'œuvre!* Museo nacional Picasso-París, París, 4 de septiembre de 2018-13 de enero de 2019. Gallimard/ Museo nacional Picasso-París, París.
RUBIN, William. (1989). *Picasso and Braque, Pioneering Cubism*. MoMA, Nueva York, 24 de septiembre de 1989-16 de enero 1de 1990. MoMA, Nueva York (NY).
SECKEL, Hélène. (1988). «Éléments pour une chronologie de l'histoire des Demoiselles d'Avignon», en *Les Demoiselles d'Avignon* (tomo III, vol. 2). Museo nacional Picasso-París, París, 26 de enero-18 de abril 1988. RMN, París.
—, *et al.* (1994). *Max Jacob et Picasso*. Museo de las Bellas-Artes, Quimper, 21 de junio-4 de septiembre de 1994; Museo nacional Picasso-París, París, 4 de octubre-12 de

diciembre 1994. RMN, París.
SILVER, Kenneth E., COWLING, Elizabeth, FRAQUELLI, Simonetta *et al.* (2016). *Picasso, The Great War, Experimentation and Change*. Barnes Foundation, Filadelfia (PA), 21 de febrero-9 de mayo 2016; Columbus Museum of Art, Columbus (OH), 10 de junio-11 de septiembre 2016. Scala, Londres.
SINCLAIR, Anne. (2017). *21 rue La Boétie. Picasso, Matisse, Braque, Léger*. Museo Maillol, París, 2 de marzo-23 de julio de 2017, Museo Maillol. Vanves, Hazan/París.
SPIES, Werner (dir.). (2000). *Picasso sculpteur*. Centro Pompidou, París, 8 de junio-25 de septiembre de 2000. Éditions du Centre Pompidou, París.
—. (2002). *La Révolution surréaliste*. Centro Pompidou, París, 6 marzo-24 junio 2002. París, Éditions du Centre Pompidou.
STEINBERG, Leo. (2007). «La résistance à Cézanne, les Trois femmes de Picasso», en BALDASSARI, Anne, MARIANI-DUCRAY, Francine, SILICANI, Jean-Ludovic, GRENON, Thomas. *Picasso cubiste*. Museo nacional Picasso-París, París, 19 de septiembre de 2007-7 de enero de 2008. Flammarion/ RMN, París.

Artículos

BARR, Alfred H. Jr. (1945). «"Picasso 1940-1944", A Digest with Notes». *The Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 12, n.º 3.
BERGAMIN, José. (1937). «Tout et rien de la peinture». *Cahiers d'art*, n.os 1-3.
BERLIÈRE, Jean-Marc. (1993). «Ordre et sécurité. Les nouveaux corps de police de la Troisième République». *Vingtième siècle*, n.º 39.
—. (1994). «La généalogie d'une double tradition policière», en BIRNBAUM, Pierre (dir.). *La France de l'affaire Dreyfus*. Gallimard, París.
—. (2000). «Les brigades du Tigre, "La seule police qu'une démocratie puisse avouer"? Retour sur un mythe», en

BARUCH, Marc-Olivier, DUCLERT, Vincent (dir.). *Serviteurs de l'État. Une histoire politique de l'administration française (1875-1945)*. La Découverte, París.

BOIS, Yve-Alain. (2008). «Picasso, the Trickster». *Cahiers du Mnam,* n.º 106.

—. (2015). «Picasso et l'abstraction» en ocasión del coloquio «Revoir Picasso» en el Museo nacional Picasso-París.

BURNEL, Mariana. (2015). «Picasso et Bergson, du savoir au savoir-faire». *Ojo, le journal,* n.° 31, noviembre de 2015, <https://www.picasso.fr/ojo-les-archives-noviembre-2015-ojo-31>.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. (2006). «Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses». *La Guerra Civil Española, 1936-1939. Congreso internacional.* Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, Madrid.

CASSOU, Jean. (1937). «Le témoignage de Picasso». *Cahiers d'art,* n.os 4-5.

—. (1947). «Don de Picasso au musée d'Art moderne». *Bulletin des musées de France,* n.º 6.

COMIN, Francisco. (2006). «Contrebande et fraude fiscale en l'Espagne du XIXè siècle», en BÉAUR, Gérard, BONIN, Hubert, LEMERCIER, Claire (dir.). *Fraude, contrefaçon et contrebande de l'Antiquité à nos jours*. Droz, París.

COURTOIS, Stéphane. (1991). «Les partis politiques et la question de l'immigration, 1936-1948», en MILZA, Pierre, PESCHANSKI, Denis (dir.). *Italiens et Espagnols en France (1938-1946)*. IHTP-CNRS, París.

COWLING, Elizabeth. (2019). «Portraying Maya», en WIDMAIER-PICASSO, Diana (dir.). *Picasso and Maya*. Gagosian, París.

DAGEN, Philippe. (2017). «Picasso, l'éternel Espagnol?», *Picasso et l'identité,* actas del coloquio del Museo nacional Picasso-París, organizado en Barcelona, 27-29 de abril de 2017.

DAIX, Pierre. (1981). «La clandestinité de Picasso». *Art Press,* n.º 50, «Picasso a 100 Ans».

—. (1989). «Les rencontres de Picasso avec la céramique», en Daix, Pierre, KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Picasso. Céramiques*. Galería Beyeler. Basilea.

DAUPHIN, Cécile, POUBLAN, Danièle. (2006). «L'éloignement rapproche. Rhétorique de l'espace et du temps en une correspondance familiale au XIXè siècle», en CHAUVARD, Jean-François, LEBEAU, Christine (dir.). *Éloignement géographique et cohésion familiale (xvè-xxè siècle)*. Presses universitaires de Strasbourg, Estrasburgo.

DEROUET, Christian. (1996). «Le cubisme "bleu horizon", correspondance de Juan Gris et Léonce Rosenberg, 1915-1917». *Revue de l'art*, n.º 113.

DHAVERNAS, Marie-Josèphe. (1987). «La surveillance des anarchistes individualistes (1894-1914)», en VIGIER, Philippe, FAURE, Alain (dir.). *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIXè siècle*. Créaphis, Grane.

DODGE, Mabel. (1913). «Speculations». *Camera Work*, número especial.

DOUKI, Caroline. (2001). «Identification des migrants et protection nationale», en BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude, DOUKI, Caroline, DYONET, Nicole, MILLIOT, Vincent. *Police et migrants. France 1667-1939*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

DUBOIS, Vincent. (2001). «Le ministère des Arts (1881-1882), ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine». *Sociétés & Représentations* (2001/1), n.º 11, Publications de la Sorbonne, París.

DUCLERT, Vincent. (2006). «1896-1906, histoire d'un événement», en DUCLERT, Vincent, SIMON-NAHUM, Perrine (dir.). *Les Événements fondateurs. L'affaire Dreyfus*. Armand Colin, París.

FASSIN, Didier, MAZOUZ, Sarah. (2007). «Qu'est-ce que devenir français? La naturalisation comme rite d'institution républicain». *Revue française de sociologie*, vol. 48, n.º 4.

FUMAROLI, Marc. (1985). «L'âge d'or du mécénat

(1598-1661)», en MESNARD, Jean, MOUSNIER, Roland (dir.). *Actes du colloque international CNRS 1983*. CNRS Éditions, París.

GLANZ, Rudolf. (1970). «The German Jewish Mass Emigration, 1820-1880». *American Jewish Archives*, n.º 22.

GRÉGOIRE, Emmanuel. (1991). «Les chemins de la contrebande, études sur des réseaux commerciaux en pays hausa». *Cahiers d'études africaines*, n.º 124.

GRENIER, Jean. (1956). «Un collectionneur pionnier». *L'Œil*, nº. 15.

GRYNBERG, Anne. (1997). «1939-1940, l'internement en temps de guerre, les politiques de la France et de la Grande-Bretagne». *Vingtième siècle*, n.º 54.

HORNIG, Dieter. (1994). «Max Raphael, théorie de la création et production visuelle». *Revue germanique internationale*, n.º 2.

JAQUES PI, Jèssica. (2015). «Repenser Picasso», en DORSCH, Fabian, RATIU, Dan-Eugen (dir.). *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, n.º 7.

—. (2018). «When Picasso was Pau de Gósol or the Birth of Cézanne's Grandson», en *Ojo*, <www.picasso.fr>.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. (2007). «L'art de la mesure. Le Salon d'automne (1903-1914)». *Histoire & Mesure*, vol. 22, n.º 1.

—. (2015). «La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques», en *Revoir Picasso*. (25-28 marzo de 2015). Museo nacional Picasso-París, París.

KALINOWSKI, Isabelle. (2019). «Introduction. Une esthétique inédite», en EINSTEIN, Carl, KALINOWSKI, Isabelle (dir.). *Vivantes figures*. Éditions Rue d'Ulm/Museo del Quai-Branly, París.

—, STAVRINAKI, Maria (dir.). (2011). *Gradhiva*, n.º 14, dosier especial «Carl Einstein et les primitivismes».

KANKONDE BUKASA, Peter. (2010). «Transnational Family Ties, Remittance Motives and Social Death among Congolese Migrants, A Socio-Anthropological

Analysis». *Journal of Comparative Family Studies*, vol. 41, n.º 2.

LÉAL, Brigitte. (1996). «Les carnets des Demoiselles d'Avignon», en *Carnets, catalogue de dessins* (vol. 1). RMN, París.

LEIRIS, Michel. (1929). «Joan Miró». *Documents*, n.º 5.

—. (1930). «Toiles récentes de Picasso». *Documents*, n.º 2.

—. (1937). «Faire-part». *Cahiers d'art*, n.os 4-5.

LÉVY-VROELANT, Claire. (2001). «Un siècle de surveillance des garnis à Versailles, 1830-1930», en BLANC-CHALÉARD, Marie-Claude, DOUKI, Caroline, DYONET, Nicole, MILLIOT, Vincent (dir.). *Police et migrants. France (1667-1939)*. Presses universitaires de Rennes, Rennes.

—. (2004). «Le logement des migrants en France du milieu du XIXè siècle à nos jours». *Historiens et géographes*, n.º 385.

MARCADÉ, Jean-Claude. (2009). «Serge Diaghilev et l'avant-garde russe», en BOWLT, John E., TREGULOVA, Zelfira, ROSTICHER-GIORDANO, Nathalie. *Étonne-moi! Serge Diaghilev et les Ballets russes*. Skira, Milán.

MAUCLAIR, Camille. (1930). «Les métèques contre l'art français». *Nouvelle Revue critique*.

MORAWSKA, Ewa. (2009). «Assimilation in the United States, Nineteenth Century», en *Jewish Women, A Comprehensive Historical Encyclopedia*. Jewish Women's Archive, Brookline (MA).

NEWMAN, Victoria Beck. (1999). «"The Triumph of Pan", Picasso and the Liberation». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 62, n.º 1.

PALMER, Margaret, MCCOY, Garnett, «Letters from Spain, 1936-1939», *Archives of American Art Journal*, vol. 26, n.os 2/3, 1986, p. 16.

PARK, Robert E. (1928). «Human migration and the marginal man» en *American Journal of Sociology*, vol. 33, n.° 6, mayo de 1928, pp. 883-893. The University of Chicago Press, Chicago (IL).

PEYRÉ, Yves. (1997). «L'absolu d'une rencontre». *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet*, n.º 1.

REFF, Theodore. (1971). «Harlequins, Saltimbanques, Clowns and Fools». *Art Forum*, vol. 10, n.º 2.

ROSENBERG, Clifford, «Une police de "simple observation?" Le service actif des étrangers à París pendant l'entre-deux-guerres», *Genèse*, 2004.

SCHIEDER, Martin. (2019). «Picasso libre», en KIRCHNER, Thomas, BERTRAND DORLÉAC, Laurence *et al. Les Arts à París après la Libération. Temps et temporalités*. <arthistoricum.net>, Heidelberg.

SILVER, Kenneth E. (2014). «Picasso and Patriotism», en BRAUN, Emily, RABINOW, Rebecca (dir.). *Cubism. The Leonard A. Lauder Collection*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York/Yale University Press.

STALLANO, Jacqueline. (1995). «Une relation encombrante, Géry Pieret», en DÉCAUDIN, Michel (dir.). *Amis européens d'Apollinaire. Actes du seizième colloque de Stavelot, 1-3 septiembre 1993*. Presses de la Sorbonne Nouvelle, París.

TASSEAU, Vérane. (2017). «Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923)». *Archives juives*, vol. 50, n.º 1.

VLASIU, Ioana. (2002). «Bucharest», en BENSON, Timothy O. *Central European Avant-gardes, Exchange and Transformation (1910-1930)*. MIT Press, Cambridge.

WILSON, Sarah. (2013). «Loyalty and Blood, Picasso's FBI File», en HARRIS, Jonathan, KOECK, Richard (dir.). *Picasso and the Politics of Visual Representation. War and Peace in the Era of the Cold War and Since*. Liverpool University Press, Liverpool.

ZALC, Claire. (2013). «La République est assimilatrice», en FONTAINE, Marion, MONIER, Frédéric, PROCHASSON, Christophe (dir.). *Une contre-histoire de la IIIe République*. La Découverte, París.

—. (2020). «From Discretionary Power to Arbitrary Power, A Study of Denaturalizations under the Vichy Regime (1940-1944)». *Journal of Modern History*, vol. 92, n.° 4.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. (1991). «Usages de la photographie et immigration, de l'identification à

l'intégration. Le photographe des Ponts-Saint-Étienne 1917-1950», *La Trace. Cahiers du CEDEI*.

ZAYAS, Marius De, (1911, febrero). «Pablo Picasso». *The Forum*, vol. 45, n.º 2. Recogido em *América, Revista Mensual Illustrada*, vol. 7 (mayo de 1911).

—. (1911, febrero). «The New Art in París». *The Forum*, vol. 45, n.º 2. Recogido en *Camera Work* (abril-julio de 1911), n.os 34-35.

ÍNDICE DE OBRAS CITADAS

Obras de Pablo Picasso

A

N

O

P

Obras de otros artistas

FONDOS DE ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivos de Arte Americano (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D.C., y Nueva York

Archivos de la biblioteca Kandinsky/Centro Pompidou, MNAM/ CCI (Correspondencia relativa a las ventas de las colecciones de Daniel-Henry Kahnweiler y Wilhelm Uhde), París

Archivos de la biblioteca literaria Jacques-Doucet, París

Arxiu del Centre de Coneixement i Recerca, Museo Picasso Barcelona

Archivos departamentales del Aude, Carcasona

Archivos departamentales de Seine-Saint-Denis, Bobigny

Archivos diplomáticos, La Courneuve

Documentos de Gertrude Stein y Alice B. Toklas, Biblioteca Beineke, Universidad de Yale, New Haven

Getty Research Institute, papeles de Douglas Cooper, Los Ángeles

Archivio Gino Severini, Roma

Archivos Henri Laugier, Instituto Charles-de-Gaulle, París

Archives de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), fondos Étienne de Beaumont, Caen

Archivos del Instituto Nacional de Audiovisuales (INA), Bry-surMarne

Archivos del Ministerio de Justicia, Fontainebleau

Archivos municipales de Ivry (AMI) (fondo Thorez-Vermeersch), Ivry-sur-Seine

Archivos de la Légion d'Honneur, París

Archivos del Centro de Investigación Leonard A. Lauder, Museo Metropolitano, Nueva York

Archivos del Museo de Arte Moderno de Ceret (AMAMC),

Ceret

Archivos del Museo nacional Picasso-París (MnPP), París

Archivos del Museo de Orsay (AMO), París

Archivos del Museo de Artes Decorativas (MAD), París

Archivos del Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York

Archivos del Museo Estatal de Bellas Artes Pushkin, Moscú

Archivos de Lille Métropole museo de arte moderno, de arte contemporáneo y de *art brut* (LaM) (fondos Roger Dutilleul), Villeneuved'Ascq

Archivos de la National Gallery of Art, Washington, D. C.

Archivos Nacionales (AN), Pierrefitte-sur-Seine

Archives nationales (AN), département du Moyen Âge et de l'Ancien Régime (Centre de topographie parisienne)

Archivos de París (ADP), París

Archivos personales de Sylvia Lorant sobre Max Jacob

Archivos del Petit Palais (para la exposición «Homenaje a Picasso», 1966)

Archivos de la Prefectura de Policía de París (PPP), Le Pré-Saint-Gervais

Archivos William Bullitt (Fundación Barnes)

AGRADECIMIENTOS

En París, el 15 de diciembre de 2014, siete años después de abrir sus puertas, el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración se prepara (por fin) para su inauguración a cargo del presidente de la República. Por la mañana, en la radio, al ser preguntado por la apuesta política de este asunto, el historiador Benjamin Stora (que entonces era el presidente del consejo de orientación del museo) recordó el impacto de la inmigración en el país e, inmediatamente, al citar el nombre de Picasso, metió la pata. «¿Quién sabe que a Picasso se le negó la nacionalidad francesa?» Ese día, y partiendo de esta anomalía, nació la idea de mi investigación. Por la noche, en el Palais de la Porte Dorée, tras el discurso de François Hollande, un encuentro inesperado en las desiertas salas de exposición estimuló aún más mi curiosidad. Me encuentro cara a cara con Laurent Le Bon, que seis meses antes había sido nombrado director del Museo nacional Picasso de París. Hablamos brevemente. No, Laurent Le Bon no ha oído los comentarios de esta mañana sobre Picasso. No, no conoce a Benjamin Stora. Pero sí, estaría dispuesto a reunirse con él. Unas semanas más tarde, el 3 de febrero de 2015, el historiador del arte se reunió con el historiador de la inmigración. Se puso en marcha la idea de la exposición «Picasso l'étranger» en el Palais de la Porte Dorée.

Mi investigación se inició así, en el intersticio de dos territorios a menudo impermeables entre sí, el de la historia de la inmigración y el de la historia del arte. Se benefició de la apertura, bajo los auspicios de Laurent Le Bon, de los considerables archivos del Museo nacional Picasso-París y

de la calurosa participación de todo su equipo. Violette Andrès, Sophie Annoepel-Cabrignac, Émilie Bouvard, Sophie Daynes-Diallo, Pierrot Eugène, Camille Frasca, Claire Garnier, Stéphanie Molins, Isabelle Rouge-Ducos, Jeanne Sudour, Coline Zellal: todos y cada uno de ellos han querido compartir, explicar y transmitir los valiosísimos documentos de la dación Picasso, sobre los que he podido trabajar casi a diario durante varios años, y quiero dar las gracias en particular a Emilia Philippot por haber aceptado corregir parte de este libro. Al mismo tiempo, con la Administración Picasso, el proyecto recibió muy pronto una entusiasta colaboración. En el Museo Nacional de la Historia de la Inmigración, la acogida de la exposición por Aurélien Lemonier, luego Sébastien Gokalp, Isabelle Renard, Florence Tedesco y Marianne Amar, la historiadora jefe, ha sido siempre un gran apoyo tanto intelectual como práctico. En el Museo Picasso de Barcelona, Emmanuel Guigon, Malen Gual, Claustre Rafart i Planas, Margarida Cortadella y Núria Solé Bardalet (Arxiu del Centre de Coneixement i Recerca) han sido inestimables para poner de relieve los vínculos de Picasso con la comunidad catalana, recordar las circunstancias que rodearon la creación del museo o descubrir la maravillosa correspondencia con su amigo Jaume Sabartés.

Pero esta zambullida en el insondable mundo de Picasso no podría haberse desarrollado sin la confianza inicial de Leonard Lauder, quien, durante un memorable viaje a París en enero de 2017 y luego durante las numerosas reuniones en Nueva York, escuchó, comprendió y apoyó lo que aún era una iniciativa incipiente, al tiempo que apuntaba pistas inesperadas con, entre otros, los nombres de Ainhoa Rodes-Grandes y Nadia Hernández-Henche en Barcelona. Inmediatamente tomó el relevo Emily Braun, cuyas agudas preguntas, incisivas referencias y tesoros bibliográficos han alimentado cada paso de esta investigación. Emily también me presentó los excelentes recursos del Centro Leonard A. Lauder de Arte Moderno del Museo Metropolitano, junto con Stephanie D’Alessandro y

su equipo. También aproveché una visita de estudio a la Fondation des Treilles en julio de 2020 para terminar de escribir el libro. Allí, en un territorio magnífico y desierto, gracias a Catherine Auboyneau, Guillaume Bourjeois, Laurence Diebold, Valérie Dubec, Maryvonne de Saint-Pulgent, con Ager, Sophie y Elsa, pudimos aprovechar los recursos de una biblioteca excepcional y recibir la atención de Valérie, tan considerada que llegó a implicarse personalmente en la investigación final.

Luego llegó el turno de mis colegas, historiadores, sociólogos, antropólogos, urbanistas, economistas, juristas, historiadores del arte, dispuestos a aconsejarme en las innumerables búsquedas epistemológicas que me esperaban en cuanto me aventurara en un campo tan vasto: Jeremy Adelman fue el primero en señalar el paralelismo con Du Bois y en subrayar la agencia del *outsider* y del paria; Francis Berthier reabrió los archivos de su tío abuelo Roger Dutilleul, sugirió títulos y comprobó conversiones financieras, entre otras mil cosas; Dipesh Chakrabarty y Rochona Majumdar abrazaron inmediatamente el objeto Picasso en el campo de los estudios subalternos y los estudios cinematográficos con afecto y generosidad; Éloi Ficquet produjo unos análisis muy finos sobre las culturas plurales del Mediterráneo, la ley del vagabundo y la cultura de los catalanes de Montmartre; Paul Gradvohl problematizó una serie de intuiciones e hipótesis con la finura y el tacto que le caracterizan; Laurent Joly encontró muchas veces y en pocos minutos el rastro de tantos comisarios de policía y otros brigadistas clandestinos de la Prefectura de policía de París, como si fueran viejos amigos; Jean-Jacques Neuer nos explicó pacientemente las leyes, las daciones y las donaciones; Jèssica Jaques Pi y Pep Montserrat nos introdujeron en el paraíso gósoliano y nos contagiaron una bella adicción, el pirineísmo agudo; Antoine de Tarlé leyó, releyó y enderezó un centenar de textos a altas horas de la madrugada; Maurice Vaïsse corrigió, sugirió, ofreció sus libros y sus amigos; Patrick Weil envió expedientes desconocidos, sugirió pistas y

rectificó errores; Claire Zalc (con la preciosa ayuda de Céline Delétang en los Archivos Nacionales) encontró ciertos expedientes a la velocidad del rayo, pero también explicó cómo gestionar los cambios de enfoque entre la microhistoria y la historia global, y puso a trabajar su ciencia de los expedientes de naturalización para descodificar y descodificar una vez tras otra. Respondieron con alegría, empatía y benevolencia, superando mis expectativas, conceptualizando a menudo los datos más brutos que les entregaba: sin su apoyo, sencillamente no habría podido avanzar en el maquis de Picasso.

Además, esta investigación ha podido nutrirse del cruce progresivo de diferentes fondos de archivos, de naturaleza muy dispar, dispersos tanto en París y sus alrededores como en provincias, España, Rusia y Estados Unidos. Pero una cosa está clara: esta investigación fue literalmente impulsada por el entusiasmo de los archiveros, que acogieron, escucharon y probaron el proyecto antes de sugerir espontáneamente fondos inesperados y desconocidos, o los nombres de especialistas competentes, abriendo una pista, otra pista, practicando un refinado modelo de remisión, multiplicando así las oportunidades de sondear este mundo insondable. Anne Liskenne (entonces en los Archives Diplomatiques, pero ahora en la Grande Chancellerie de la Legion d'honneur), Sébastien Chauffour (conservador encargado de los Archives de la Récupération Artistique au Ministère des Affaires étrangères - Direction des Archives Diplomatiques), Vincent Tuchais (responsable de fondos y clasificación en los Archives de Paris), Ines Rotermund-Reynard (responsable del proyecto «Répertoire des acteurs du marché de l'art en France sous l'Occupation en el INHA»), Valentine Weiss (Archives Nationales, Centre de topographie parisienne), Céline Delétang (Archives Nationales, Ministère de la Justice et de l'Intérieur), entre otros.

Cuando me acerqué a la influencia internacional de Picasso, fue a través del MoMA, por supuesto, por donde empecé. Allí, Michelle Elligott (a quien conocí por primera

vez a través de Rona Roob, la mítica archivera) sigue fiel a esa amistad, accediendo siempre a acogerme contra viento y marea, a menudo a pesar de lo tardío de mi solicitud, para exhumar los notables archivos de Alfred H. Barr Jr. a la luz de la calle 54 de Nueva York. En la National Gallery of Art, en Washington, D. C., Harry Cooper (conservador senior y jefe de arte moderno), entre visita y visita a los famosos artistas paseantes, organizó impecablemente las distintas etapas de la investigación con Ann Hoenigswald (conservadora), Kimberly Jones (conservadora), Michele Willens (archivera senior) y Kurt G.F. Helfrich (en los Archivos de la Galería para los Dale Papers), Ann Halpern y Jennifer Henel (en el Departamento de Archivos Curatoriales), Andrea Gibbs (Departamento de Colecciones de Imágenes de la Biblioteca). En la biblioteca de la UCSB, Bruce Robertson, catedrático de Historia del Arte y director del Museo, me abrió las puertas de la colección del museo, especialmente para trabajar en sus hermosos catálogos originales de la Exposición Universal de París de 1900.

Pero ¿cómo habría podido leer y enumerar la «infinidad» de obras dedicadas a Picasso (la expresión es de John Walsh) sin la extraordinaria herramienta de trabajo que me proporcionó la biblioteca de la École normale supérieure de París, de la que quiero agradecer muy calurosamente a su directora Emmanuelle Sordet, así como a Danielle Ablin, Sandrine Iraci y Sofiane Belilita su atención durante mis visitas casi diarias. En el CAPHES (Centre d’archives en philosophie, histoire et édition des sciences), gracias a la amabilidad de Mathias Girel y Nathalie Queyroux, pude consultar obras raras o imposibles de conseguir que a menudo pertenecieron a Georges Canguilhem. Siguiendo en la École normale supérieure, en el marco de *Translitterae*, quisiera dar las gracias a Isabelle Kalinowski por sus juiciosos consejos sobre Carl Einstein y a Annabelle Milleville por su apoyo indefectible en cuestiones administrativas. En el marco del IHMC (Institut d’histoire moderne et contemporaine), me acogieron con los brazos abiertos todos los colegas, en particular Claire Zalc y Jean-

Luc Chappey, así como Daniela Caccioferra por la parte administrativa.

A la hora de comprobar los hechos y buscar enfoques críticos, fueron los conservadores del patrimonio y los directores de museos quienes ofrecieron su amable ayuda. Estoy especialmente agradecida a Jean-Louis Andral, Marga Cortadella, Dorothea Elkon, Brigitte Léal, Sylvia Lorant, Henri Loyrette, Jean-Hubert Martin, James Mayor, Isabelle Monod-Fontaine, Marie-Laure Bernadac, Hélène Klein y Gérard Régnier; Sandra Benadretti, Céline Graziani y Stéfany Laurent (en el Museo de la Cerámica de Vallauris), Sylvie Colomb (en los archivos del Petit Palais), Pilar Ortega (en la Fundación Miró de Barcelona), Souria Sadekova (en el Museo Pushkin de Moscú), Marie-Amélie Senot (en LaM), Eduard Vallès (en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), Quim y Nouria Vidal (en los archivos Gósol), Vérane Tasseau (en la Picasso Administration), Christine Piot, Agnès Magnien (en los archivos de l’Institut National de l’Audiovisuel), Aude Marchand (en el Museo de Ceret) Stéphanie Rivoire (en el Musée des Arts Decoratifs), Michèle Rault (en los archivos municipales de Ivrysur-Seine, donde se encuentra la colección Thorez-Vermeersch), Chantal Morelle y Frédéric Fogacci (en el Institut Charles de Gaulle).

En el mundo académico, otros muchos expertos acompañaron las fases de redacción y edición. Marianne Amar, Barbara Cassin, Myriam Chimènes, Stéphane Courtois, François Croquette, Geneviève Dreyfus-Armand, Didier Francfort, François Hartog, Philippe Joutard, Claire Lévy-Vroelant, Erika Martelli, Gabriel Martínez-Gros, Rachel Mazuy, Isabelle Rabault-Mazières Peter Read, Mathilde Rivière, Henry Rousso, Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky, Peter Sahlins, Rosanna Warren, Annette Wieviorka, Sarah Wilson han dedicado generosamente horas de su tiempo a descifrar conmigo las diferentes capas de este complejo corpus.

Pero eso no fue todo. Muchos testigos contribuyeron, a través de sus recuerdos o archivos, a recrear el mundo de

Picasso o el de sus amigos íntimos. Entre ellos, Francis Berthier, Dominique Bourgois, Anne Clergue, André-Marc Delocque-Fourcaud, Gilles-Léon Dufour, Françoise Gilot, Georges Helft, Quentin Laurens, Christine Marquet de Vasselot, Nicolas Pignon, Romana Severini, Alessandra Franchina Severini, Martina Brunori Severini, Pierre Thorez. Contaron, analizaron y explicaron momentos desconocidos para mí, pero que abrieron nuevas vías, arrojaron luz sobre análisis y confirmaron hipótesis. Muchos amigos, como Frédéric Baleine du Laurens, Irène Bizot, Marc Blondeau, Élisabeth y Jean-Philippe Bouchaud, Colette y Édouard Brézin, Élisabeth Burgos, Laurence Calmels, Connie Caplan, Jerome Charyn, Lyne Cohen-Solal, Élisabeth de Farcy, Victor Halberstadt y Masha Trebukova, Liesl Frank, Jasper Johns, Sabine Mézard, Giorgio Parisi, Fransje Van der Waals y Hala Warde han releído ciertos pasajes, discutido hipótesis, enviado libros y aconsejado estrategias para evitar el naufragio. Gracias a los que, durante muchos meses, trabajaron a mi lado, como Matthieu Meunier por su paciencia durante esos tediosos días de descifrar el español, o Gabriel Delattre por sus reflexiones sobre Picasso y la artesanía, así como por sus ilustraciones de ciertos textos con la elegancia de un verdadero artista. Por último, gracias a Alex Prados-Linde por aportar su genealogía catalana y su erudición definitivamente poscolonial. Pienso también en el apoyo afectuoso de cuatro amigos difuntos, Pierre Caro, Herman Daled, Daniel Lindenberg y Raymonde Moulin, que no conocieron el advenimiento del libro. Gracias de nuevo a todos los asistentes que, como Andrea Delaplace, Diana Murray Watts, Lucia Nino, Violette des Roseaux, en el curso de sus estudios y durante mis años de investigación, han acompañado este trabajo con competencia y precisión durante algunas semanas. A principios de 2018, gracias a la personalidad soleada de mi agente literaria Catherine Lapautre, esta investigación curatorial se trasladó al mundo editorial y conocí a Sophie de Closets, directora general de Fayard Editions, con quien el proyecto se convirtió en algo

natural y el libro comenzó a existir.

Durante todos estos años, regularmente, a través de visitas a museos, con sabiduría, elegancia y magia, Sophie hinchó las velas, señaló la dirección del viento o enderezó el timón, según las circunstancias. Comprendió la necesidad de un asistente de investigación para un estudio de esta envergadura, y adoptó inmediatamente a Philippe Apeloig como su diseñador, antes de entrar en el mundo de los museos comprometiéndose a la publicación del catálogo. En julio de 2020 y julio de 2021, tras el calvario de la pandemia, llegaron dos residencias como un auténtico regalo: tuvieron lugar en la Fondation des Treilles, donde Valérie Dubec, en la biblioteca, me ofreció brillantes sugerencias y donde todo el equipo apoyó nuestros esfuerzos con una presteza inusitada. Allí, con Sophie, entre paseos por los campos de lavanda y baños en la piscina frente a esculturas surrealistas, pudimos terminar de escribir el manuscrito en las mejores condiciones posibles. Diane Feyel se hizo cargo de la escucha en el momento oportuno, haciendo gala a su vez de erudición, precisión y benevolencia, lanzando las miles de comprobaciones y preguntas indispensables para garantizar el buen funcionamiento del equipo a pesar de los incesantes cambios de rumbo que aún nos esperaban. Afortunadamente, contó con la ayuda de un equipo de *cracks*, Thomas Vonderscher y Léa Souquet-Basiège, así como de Éva Bitton para el buen trabajo del índice. En Fayard, Katy Fenech, Dominique Fusco y Anne Schuliar, así como Pauline Duval, hicieron un magnífico trabajo. Gracias al deslumbrante talento de mi amigo Philippe Apeloig, a quien quise implicar en esta aventura muy pronto, la idea de la portada procedente de los archivos de la Jefatura de Policía de París (así como el trabajo gráfico de las ilustraciones) tomó la forma de un proyecto en sí mismo, perfeccionado hasta el más mínimo detalle, gracias a *cromalines* colocados como en las mejores casas de lujo. Alrededor de Philippe, en la magia de la rue La Fayette, Tom Montier y Tom Vidalie aseguraron el vínculo con

Fayard con una destreza admirable.

La producción de la edición española ha sido un camino tortuoso. Pero gracias al apoyo de la agente literaria Anna Bofill (Carmen Balcells) y la perseverancia de la directora de Paidós Elisabet Navarro Sánchez y su equipo (Sergi Soliva de la Iglesia, Chefi-Viejo con mis ayudantes Zoe Fouquoire, Ninon Ribot y Daniela Callejas), esta empresa ha dado un magnífico resultado. Luego, una cadena de amistades inesperadas, iniciada por Inés Introcaso (en Nantes), François-Michel Durazzo (en Burdeos) y Joan de Sola (en Barcelona), creó un equipo deslumbrante que logró completar la traducción del libro con espontaneidad, pasión y compromiso. Joan convenció a sus amigos, dos intelectuales maravillosos y perfectamente multiculturales, Adrià Pujol Cruells (en Barcelona) y Emili Manzano Mulet (en Palma de Mallorca), de que pospusieran sus proyectos actuales para traducir este texto. Espontáneamente, aceptaron acoger al Picasso extranjero en su vida cotidiana para compartir con los lectores en castellano las estrategias de su odisea francesa. Para mí fue una gran alegría trabajar con ellos. Por último, gracias a la mágica intervención de mi amiga Emmanuelle Israilovici, los coleccionistas Gabriela y Ramiro Garza (entre Ciudad de México y Milán) anunciaron su disponibilidad e incluso su «honor» de apoyar esta traducción, completando así esta nueva aventura picassiana perfectamente global.

Por último, ¿qué puedo decir de mis cuatro colaboradoras más cercanas, Elsa Rigaux, Anne Gagnant de Weck, Àger Pérez Casanovas y Zoe Fouquoire? Àger aportó su formación filosófica hispanobritánica y su asombrosa madurez de joven investigadora a una obra que ya conocía muy bien, para hacer propuestas siempre juiciosas, agudas y fértiles. Por su parte, con su experiencia de antropóloga y sus brillantes avances conceptuales, Anne reflexionó sobre la cultura de los expatriados, sobre las culturas plurales y su difícil articulación en un país como Francia en la primera parte del siglo XX, y desempeñó conmigo con maestría el papel de *sparring* indispensable. En cuanto a Elsa, descifró

innumerables archivos, subrayando, gracias a sus conocimientos museísticos, las conexiones y resonancias con las obras, en una interfaz siempre precisa, inspirada y necesaria entre los proyectos editorial y curatorial. Zoé, por fin, apareció con su panoplia de herramientas conceptuales y sus talentos desdoblados: compromiso político, erudición irreprochable, educación cosmopolita, curiosidad colosal y fantasía vertiginosa. «La inteligencia está en el colectivo», dijo jovialmente Sophie de Closets una mañana durante una reunión administrativa en el Museo de la Inmigración. Esta experiencia fue la prueba.

Esta investigación tomó así la forma de un tapiz colectivo en el que cada uno de nosotros habría tejido hilos, aplicado un color o insertado delicadamente un motivo particular. Por último, ¿cómo apreciar la contribución paciente, crítica y notable de Marc, que aceptó dedicar tantos años de nuestra vida cotidiana a este invitado, a veces algo pesado, sin perder nunca la admiración ni el interés por él? *A l’égard de chacune, à l’égard de chacun, ma gratitude est immense*.

Milán, 22 de abril de 2023



Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1901 (Museo nacional Picasso-París / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).



Pablo Picasso, *Group of Catalans in Montmartre: Pichot, Mañach, Casagemas, Brossa, Picasso, and Gener*, 1900 (Barnes Foundation / BF2049 / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).



Pablo Picasso, *Picasso y Sebastià Junyer Vidal se van de viaje*, 1904 (Museu Picasso de Barcelona / MPB 70.803 / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).



Pablo Picasso, *La madre*, 1901 (Museo de Arte de San Luis / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).

PRÉFECTURE DE POLICE — DIRECTION DE LA POLICE GÉNÉRALE

DOSSIER D'ÉTRANGER

Fiches :

P. 8

Série "Étrangers"
CARTON 5

Nom Ruiz. Picasso, dit Picasso. Pablo
Prénoms Pablo
Né le 25.10.81. Malaga Peintre
Épouse née
Prénoms
Née le à

74.664

Portada del informe policial de Pablo Picasso (Archivos de la Prefectura de Policía de París).



Picasso enfrente del Bateau-Lavoir, en Place Ravignan, 1904 (Museo nacional Picasso-París).



El Bateau-Lavoir, estudio y residencia de Picasso de 1904 a 1911 (Archivos Roger Viollet).



Pablo Picasso, *Familia de Saltimbanquis*, 1905 (Galería Nacional de Arte, Washington, D. C. / Colección Chester Dale / 1963.10.190 / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).



Sala 205 de la Prefectura de Policía de París, donde se encontraban los informes del servicio de extranjería, alrededor de 1920 (Archivos Roger Viollet).

56

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

7600292 0074

RÉCÉPISSÉ

DE DEMANDE DE CARTE D'IDENTITÉ

NE DOIT OCCUPER AUCUN EMPLOI SALARIÉ

Délivré à M. (1) Ruiz Pablo y Picasso

né le 25.10.1881 à Malaga

de nationalité Espagnole

résidant à Paris

rue La Boétie N° 23

Profession : artiste peintre

Le présent récépissé, tenant lieu de permis de séjour, sera valable jusqu'au 26.6.37 sauf … (un mois au maximum).

à Paris, le 26.6 1935

Ce récépissé ne pourra, en aucun cas, tenir lieu de pièce d'identité.

Recibo oficial de la petición del documento de identificación de extranjero de Picasso, 1935 (Archivos de la Prefectura de Policía de París).



Pablo Picasso, *Minotauro ciego guiado por una niña con flores*, 1934

(Museo nacional Picasso-París / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).



Picasso pintando el *Guernica* en su estudio en Rue des Grands-Augustins, mayo–junio 1937. Fotografía de Dora



Pablo Picasso, *El joven pintor*, 1972 (Museo nacional Picasso-París / © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023).

Notas

1. Pierre DAIX y Armand ISRAËL, *Pablo Picasso. Dossiers de la préfecture de police (1901-1940)*, Acatos, Lausana, 2003.

2. *Yo, Picasso*, París, mayo o junio de 1901, colección particular, ver Laurent le Bon *et al.*, *Picasso bleu et rose*, catálogo de exposición, Museo d'Orsay/Museo nacional Picasso-París/Hazan, París/Vanves, 2018, p. 351.

3. *Autorretrato*, París, invierno de 1901, Museo nacional Picasso-París.

1. Alfred SCHÜTZ, *L'Étranger*, éditions Allia, París, 2003, pp. 35, 38; título original: *The Stranger*, Kluwer Akademic Publishers, Berlín, 1966, 1975.

1. Louis Chevalier, *Montmartre du plaisir et du crime*, Robert Laffont, París, 1980, p. 301.

2. Tras la reorganización del centro de París por el barón Haussmann, «los nuevos inmigrantes y las clases populares parisinas se vieron obligadas a trasladarse a los barrios periféricos». La concentración forzada de los inmigrantes en núcleos específicos permitió a la policía dar prioridad al control de ciertos islotes y reforzar su práctica, en esas zonas malditas, de lo que pronto se llamará *contrôle au faciès*, es decir, el «control por el aspecto». Clifford ROSENBERG, *Policing París: The Origins of Modern Immigration Control Between the Wars*, Cornell University Press, Ithaca, 2006, p. 28; ver también Jean BASTIÉ, «La croissance de la banlieue Parisienne», en Alain FAURE (dir.), *Les Premiers Banlieusards. Aux origines des banlieues de Paris (1860-1940)*, Créaphis, París, 1991, pp. 213-223.

3. Francis CARCO, en Louis CHEVALIER, *Montmartre du plaisir et du crime*, *op. cit.*, p. 22.

4. Roland DORGELÈS, *Le château des brouillards*, Albin Michel, París, 1932, p. 33 [trad. cast.: *El castillo de la nieblas*, Luis de Caralt, Barcelona, 1956].

5. Santiago RUSIÑOL, *Desde el Molino*, Edicions i Propostes Culturals Andana, Vilafranca del Penedès, 2017, pp. 451-452.

6. Marilyn MCCULLY y Malén GUAL (dir.), *Picasso i Reventós: Una correspondència entre amics*, Museo Picasso, Barcelona, 1 de octubre de 2015-10 de enero de 2016, Fundación Museu Picasso de Barcelona, Barcelona, p. 28, carta del 25 de noviembre de 1900.

7. Alain FAURE y Claire LÉVY-VROELANT, *Une chambre en ville. Hôtels meublés et garnis à Paris (1860-1990)*, Créaphis, París, 2007, pp. 69, 102.

8. Marilyn McCully y Malén Gual (dir.), *Picasso y los Reventós*, *op. cit.*, p. 28.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. *Ibid.*, p. 31, carta del 11 noviembre de 1900.

11. *Ibid.*

* Un café restaurante, a diferencia del bistró, con servicio de mesa y menú impreso. [N. de los T.]

1. *Le Temps*, 18 de agosto de 1900.

2. *Ibid.*

3. Robert E. PARK, Ernest W. BURGESS *et al.*, *The City: Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1967.

4. André HALLAYS, *En flânant à travers l'Exposition de 1900*, Perrin, París, 1901, pp. 6, 9.

5. *Ibid.*, p. 15.

6. Ha vivido en Estados Unidos, en Cuba, en Alemania y en Bélgica.

7. Miquel Utrillo, *La Vanguardia*, n.º 14, 15 de diciembre de 1900.

8. Miquel Utrillo, *Pèl & Ploma*, n.º 11, 1 de noviembre de 1900.

9. Émile Berr, «Le dernier banquet», *Le Figaro*, 16 de noviembre de 1900.

10. Vincent DUBOIS, «Le ministère des Arts (1881-1882), ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine», *Sociétés & Représentations*, vol. 11, n.º 1, 2001, p. 232.

11. *Ibid.*, p. 236.

12. Émile MOLINIER, Roger MARX y Frantz MARCOU, *L'Art français des origines à la fin du* XIXè *siècle*, Librairie Centrale des Beaux-Arts/Émile Lévy éditeur, París, 1900.

1. PPP, Commissariat de quartier du XVIIIè arrondissement, CB 69 24.

2. PPP, Commissariat de quartier du XVIIIè arrondissement, CB 70 40.

3. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, L'École des Lettres, París, 1996, en Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont, col. «Bouquins», París, 2012, p. 551. Daix cita la primera edición de Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Louis Carré et Maximilien Vox, París, 1946.

4. PPP, Commissariat de quartier du XVIIIè arrondissement, CB 69 24».

5. Ver el capítulo 1, «Con los catalanes de la Butte», nota 11.

6. Carta de Picasso a Joaquín Bas, del 3 de noviembre de 1897, citada en Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 95.

7. Circular del 25 de junio de 1907, en Claire LEVY-VROELANT, «Un siècle de surveillance des garnis à Versailles: 1830-1930», en Marie-Claude BLANC-CHALEARD, Caroline DOUKI y Nicole DYONET (dir.), *Police et migrants*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001, p. 40.

8. Jean-Marc Berlière, «La généalogie d'une double tradition policière», en Pierre Birnbaum (dir.), *La France de l'affaire Dreyfus*, Gallimard, col. «Bibliothèque des Histoires», París, 1994, pp. 198, 217.

9. Ralph SCHOR, *Histoire de l'immigration en France de la fin du xixè siècle à nos jours*, Armand Colin, París, 1996, pp. 10 y 11. «Era común que se construyera un proyecto migratorio específico —prosigue el historiador—: Había efectivamente una solidaridad activa entre los inmigrantes que unía a los miembros de una misma familia, de un mismo pueblo, de una misma región. El recién llegado venía a Francia muchas veces llamado por un pariente o un compatriota ya instalado que había encontrado trabajo y alojamiento para su protegido. A veces incluso se hacía el viaje en grupos de varios jóvenes […] esperados por los veteranos.»

10. Marilyn McCully, *Picasso: The Early Years 1892-1906*, National Gallery of Art/New Haven, Yale University Press, Washington D. C., p. 222, n. 3.

* Seguridad general. [N. de los T.]

* Habitaciones amuebladas (de hotel o de edificios) y otros espacios semejantes, tipo realquilados y otros. [N. de los T.]

1. PPP, «Dossiers de naturalisation d'étrangers célèbres», IC 5, en Pierre DAIX y Armand ISRAËL, *Pablo Picasso*, *op. cit.*, p. 47

2. Archivos Nacionales (AN), F/7/12723.

3. AN, F/7/12723.

4. Jaime Sabartés, Picasso, *op. cit.*, p. 106.

5. Jaime Sabartés, *Picasso*, *op. cit.*, p. 107.

6. Ver el comentario de Marianne ENCKELL, del CIRA (Centre International de Recherches sur l’Anarchisme), a propósito del libro de Vivien BOUHEY, *Les Anarchistes contre la République*. *Contribution à l’histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008.

7. Gustave Coquiot, «La vie artistique», *Le Journal*, 17 de junio de 1901.

8. Discurso de Maurice Barrès en Nancy en 1898.

9. PPP, «Dossiers de naturalisation d'étrangers célèbres», IC 5, en Pierre DAIX y Armand ISRAËL, *op. cit.*, p. 44.

10. *Ibid.*, p. 47.

11. Gérard Noiriel, «Français et étrangers», en Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, París, 1992, t. III, pp. 275-292.

12. Louis CHEVALIER, *Montmartre du plaisir et du crime*, *op. cit.*, p. 210.

13. Jean-Paul SARTRE, «Qu'est-ce que la littérature?», *Les Temps modernes*, 1947, retomado en Jean-Paul SARTRE, *Situations, II. Littérature et engagement*, Gallimard, París, 1948, pp. 158-159.

1. AN, F/7/12723.

2. AN, F/7/12512.

3. «Du calme !», *L'Intransigeant*, 27 de junio de 1894.

4. AN, F/7/12723.

5. «Du calme !», art. cit.

6. Jean-Marie DOMENACH, *Barrès par lui-même*, Seuil, París, 1969, p. 133.

7. Gérard NOIRIEL, *Le Creuset français. Histoire de l'immigration (XIXè-XXè siècle)*, Seuil, París, 2006, p. IX.

8. Patrick WEIL, *La France et ses étrangers*, Calmann-Lévy, París, 1991, p. 24.

9. Caroline Douki, «Identification des migrants et protection nationale», en Marie-Claude Blanc-Chaléard, Caroline Douki y Nicole Dyonet (dir.), *Police et migrants*, *op. cit.*, pp. 107-113.

10. *Ibid.*, pp. 91-104.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, pp. 107-113.

13. Gérard NOIRIEL, *Le Massacre des Italiens. Aigues-Mortes, 17 août 1893*, Fayard, París, 2010.

14. Ralph SCHOR, *Histoire de l'immigration en France de la fin du XIXè siècle à nos jours*, *op. cit.*, París, p. 13.

15. Vincent DUCLERT, «1896-1906: histoire d'un événement», en Vincent DUCLERT y Perrine SIMON-NAHUM (dir.), *Les Événements fondateurs*. *L’affaire Dreyfus*, Armand Colin, París, 2006, p. 33.

16. AN, F/7/12504 ; ver también Marie-Josèphe DHAVERNAS, «La surveillance des anarchistes individualistes (1894-1914)», en Philippe VIGIER (dir.), *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIXè siècle*, Créaphis, París, 1987, p. 348.

17. AN, F/7/12723.

18. *La Plume*, recogido en Guillaume APOLLINAIRE, *Les Peintres artistes. Méditations esthétiques*, Eugène Figuière & Cie., París, 1913.

19. Ver Marianne AMAR (historiadora, cocomisaria científica de la reestructuración de las galerías permanentes y responsable en el Museo Nacional de Historia de la Inmigración [MNHI]), en «Les populations qui ont fait la France», *Les Collections de l'Histoire*, n.º 88, julio-septiembre de 2020.

1. Hélène SECKEL, Emmanuelle CHEVRIÈRE y Hélène HENRY (dir.), *Max Jacob et Picasso*, RMN, París, 1994, p. 23, carta del 6 de agosto de 1903.

2. *Ibid.*, pp. 12-13, *Étude de Chiromancie*, 1902, Museo Picasso de Barcelona.

3. «Conocí a Picasso; me dijo que yo era poeta: fue la revelación más importante de mi vida después de la existencia de Dios», confiará a uno de sus corresponsales en 1931.Ver la entrevista con Patricia Sustrac, presidenta de la Asociación de Amigos de Max Jacob.

4. Para Richardson y McCully, la fecha exacta sería julio de 1902 (ver *Vie de Picasso*, t. I, París, Éditions du Chêne, p. 9).

5. San AGUSTÍN, *Les Confessions*, libro décimo, c. XL, Flammarion, París, 1999, p. 248.

6. Hélène SECKEL, Emmanuelle CHEVRIÈRE y Hélène HENRY (dir.), *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, p. 18, carta de Picasso a Max Jacob del 1 de mayo de 1903.

7. Alexis NOUSS, *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Maison des sciences de l'homme, París, 2015.

8. Hélène SECKEL, Emmanuelle CHEVRIÈRE y Hélène HENRY (dir.), *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, carta de Picasso a Max Jacob del 1 de mayo de 1903.

9. *Ibid.*, p. 23, carta del 6 de agosto de 1903.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 27, carta del 19 de marzo de 1903.

12. Nels ANDERSON, *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*, University of Chicago Press, Chicago, 1923.

13. Alain Faure y Claire Lévy-Vroelant, *Une chambre en ville*, *op. cit.*, p. 313.

14. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales de Pablo Picasso, 515AP/C/66/, 1 de enero de 1903.

15. Hélène SECKEL, Emmanuelle CHEVRIÈRE y Hélène HENRY (dir.), *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, p. 20, carta que probablemente data del verano 1903.

16. *Ibid.*, p. 27, carta del 31 de marzo de 1904.

17. Josep Palau i Fabre, *Picasso vivant*, Polígrafa, Barcelona, 1980, p. 226.

18. *Ibid.*, p. 375.

19. Hélène Seckel, Emmanuelle Chevrière y Hélène Henry (dir.), *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*, p. 23, carta del 6 de agosto de 1903.

* Picasso nunca aprendió francés. Escribía, por decirlo así, un francés fonético. En la traducción mantenemos el efecto que causaría en castellano. Para ver la operación: «Ye fait en tableaux de en homme abeugle asise à une table, il a un morcea[u]x de pain dans la main goche et avec la droite il cherche sa crouche du vin». [N. de los T.]

* Conviene dejar una palabra «tan francesa». [N. de los T.]

1. PPP, *Dossiers de naturalisation d'étrangers célèbres*, IC 5, informe del 24 de mayo de 1905, en Pierre DAIX y Armand ISRAËL, *op. cit.*

2. Fernande OLIVIER, *Picasso et ses amis*, Pygmalion, París, 2001, p. 26.

3. Archivos de París (ADP), *Calepin des propriétés bâties*, ADP, D1P4 4298.

4. Fernande OLIVIER, *Souvenirs intimes*. *Écrits pour Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1988, p. 114.

5. Claire LÉVY-VROELANT, «Le logement des migrants en France du milieu du XIXè siècle à nos jours», *Historiens et géographes*, n.º 385, enero de 2004, pp. 147-165.

6. *Ibid.*, partida «Inventaire des types de logement des migrants», p. 155.

7. Ministerio francés de Cultura, Archivos de Monumentos históricos, PA00 086734.

8. PPP, *Dossiers de naturalisation d'étrangers célèbres*, IC 5, informe del 24 de mayo de 1905, en Pierre DAIX et Armand ISRAËL, *op. cit.*, p. 51.

9. Abdelmalek SAYAD, *L'Immigration ou les Paradoxes de l'altérité*, t. I, *L'Illusion du provisoire*, Raisons d'agir, París, 2006, p. 95.

10. Hoy llamado *Family of Saltimbanques*, el cuadro se encuentra en la National Gallery of Art de Washington.

11. «Picasso siempre vivió con la nostalgia de la Rue Ravignan. Lo recuerdo en la Rue des Grands-Augustins diciéndome, mientras señalaba el techo que estaba bastante deteriorado: “Qué te parece, es la Rue Ravignan, exactamente igual que la Rue Ravignan”. En el fondo, reconstruyó la Rue Ravignan en todas partes, su desorden y todo lo que este implica», Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*. *Entretiens*, Gallimard, col. «L’imaginaire», París, 1961, p. 139.

12. *Ibid.*, p. 51.

* En el norte de África, y por extensión en otros países francohablantes, barrio de barracas (barraquismo). La palabra (ciudad de bidones) expresa el importante uso que se hace de planchas procedentes de bidones viejos para la construcción de las barracas. [N. de los T.]

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado, 11 de agosto de 1904.

2. Pierrot Eugène es, precisamente, según su título oficial, «encargado de la gestión material y técnica de las colecciones».

3. *Ibid.*, carta del 11 de agosto de 1904.

4. *Ibid.*, carta del 1 de marzo de 1905.

5. MnPP, carta del 27 de enero de 1906.

6. *Ibid.*, carta del 29 de septiembre de 1906.

7. *Ibid.*, carta del 18 de marzo de 1907.

8. Cécile DAUPHIN y Danièle POUBLAN, «L'éloignement rapproche. Rhétorique de l'espace et du temps dans une correspondance familiale au XIXè siècle», en Jean-François CHAUVARD y Christine LEBEAU (dir.), *Éloignement géographique et cohésion familiale*, Presses Universitaires de Strasbourg, Estrasburgo, 2006, pp. 153-178.

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado, 12 de mayo de 1910.

2. *Journal officiel*, Débats, 13 de junio de 1911, p. 662.

3. Henry Fouquier, «Les Apaches», *Le Matin*, 2 de octubre de 1907.

4. Dominique KALIFA, *L’Encre et le Sang*, Fayard, París, 1995, p. 116.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservados.d.

6. Cabe señalar aquí que, a partir de 1900 y durante las dos primeras décadas del siglo, el control de la Policía encargada de la inmigración seguirá reforzándose, aunque, en el plano burocrático, se desarrolló sobre todo a través de «medidas administrativas sin ninguna inscripción legal», véase Clifford ROSENBERG, *Policing París*, *op. cit.*, p. 26. Cabría relacionar este deslizamiento con lo que Foucault describirá como la transición de un poder soberano a un sistema de «gubernamentalidad» y de disciplina: ver Michel FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*, París, Seuil, 2004 [trad. cast.: *Nacimiento de la biopolítica: curso del Collège de France (1978-1979)*, Akal, Madrid, 2008].

7. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/A/.

8. Roland DORGELÈS, *Le Château des brouillards*, *op. cit.*, p. 13.

9. Jean-Marc BERLIÈRE, «Les brigades du Tigre», en Marc-Olivier BARUCH y Vincent DUCLERT (dir.), *Serviteurs de l'État. Une histoire politique de l'administration française (1875-1945)*, La Découverte, París, 2000, p. 316.

* Vale la pena mantener el término francés, por su uso general allende las fronteras del idioma. [N. de los T.]

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/20 [??]1912.

2. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/8 de febrero de 1909.

3. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1de enero de 1908.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/s.d.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/10 de diciembre de 1908.

6. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/2 de julio de 1909.

7. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/18 de marzo de 1907.

8. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/10 de diciembre de 1908.

9. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/27 de abril de 1912.

10. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/20 [??]1912.

11. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/27 de abril de 1912.

12. Gabriel Martínez-Gros, *Ibn Khaldûn et les sept vies de l'islam*, Actes Sud, Arles, p. 264.

13. Entre sus amigos catalanes mayores que él, Nonell es el que más influencia tiene sobre Picasso. «Era un gran amigo mío […], un verdadero artista, un gran artista […]. Fue un desastre que muriera tan joven», dirá Picasso de él. En 1896, Nonell había ido a trabajar a la Vall de Boí (una región escarpada y perdida de los Pirineos catalanes) y había vuelto con unas obras que representaban a enfermos afectados de cretinismo con forma de seres pavorosos; una vena a la cual Picasso se referirá más tarde con sus cuadros de prostitutas del hospital de Saint-Lazare. Ver Juan José Lahuerta, «On Futility of Comparisons. Notes on Picasso, Bohemian Barbarism and Mediaeval Art», en Juan José Lahuerta y Émilia Philippot *et al.* (comps.), *Romanesque Picasso*, Museo Nacional de Arte de Cataluña/ Tenov Books, Barcelona/París, 2016, pp. 34-95 [*Picasso románico*, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, 2016].

14. Ver Arnold VAN GENNEP, *Les Rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil et de l'hospitalité*, Émile Nourry, París, 1909, p. 726 [trad. cast.: *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2013]; Didier FASSIN y Sarah MAZOUZ, «Qu'est-ce que devenir français? La naturalisation comme rite d'institution républicain», *Revue française de sociologie*, vol. 48, n.o 4, 2007, pp. 723-750.

15. Un concepto desarrollado por Arjun Appadurai en su obra *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

1. Guillaume APOLLINAIRE, *Le Poète assassiné*, Bibliothèque des Curieux, París, 1916.

2. Gustave Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», tomo V, París, 2007, pp. 653-654, carta del 12 de junio de 1867.

3. Picasso le declaró a Palau i Fabre que un grupo de acróbatas ambulantes en la explanada del Champ-de-Mars hacia finales de 1904 había sido «el detonante que determinó la entrada de estos personajes en su obra» (Josep PALAU i FABRE, *Picasso vivant*, *op. cit.*, p. 398; Peter READ, *Picasso et Apollinaire: les métamorphoses de la mémoire* [1905 1973], Jean-Michel Place, París, 1995, p. 45).

4. Se trata de un dibujo preparatorio perteneciente a la colección de la Galería Nacional de Washington, presentado como *The Circus Family with a Monkey*, no del cuadro que formará parte de la colección de Gertrude Stein.

5. Cabe señalar, aquí, las referencias francesas de Picasso a un género como la *Commedia dell'arte* de origen italiano, con una tendencia ya a beber de varias fuentes.

6. Laurence MADELINE (dir.), *Les Archives de Picasso*. «*On est ce que l'on garde!*», RMN, París, 2003, pp. 188-189.

7. Hay que señalar que la galería Serrurier también solía presentar mobiliario (que en aquella época era considerado como una forma menor de arte).

8. John RICHARDSON, *A Life of Picasso*, tomo I, *1881-1906*, Random House, Nueva York, 1999, p. 328.

9. Según la fórmula de Michel Décaudin en su prefacio a Guillaume APOLLINAIRE, *Le poète assassiné*, *op. cit.*, 2018, p. 8.

10. Max Jacob, *Les Lettres françaises*, 22-28 de octubre de 1964.

11. Guillaume APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, Balland et Lecat, París, 1966, tomo IV, p. 895, carta a Raimondi de 29 del febrero de 1918.

12. Para este capítulo ver los trabajos de Maurice Raynal, *Picasso*, París, G. Crès, 1922, y de Peter Read, *Picasso et Apollinaire*, *op. cit.*

13. El *portrait-charge* es un retrato que, «sin llegar a la caricatura, exacerba las imperfecciones del modelo».

14. Según la descripción de la caricatura propuesta por Baudelaire seis décadas antes. Ver Charles BAUDELAIRE, «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques» (1855), reproducido en Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Garnier, París, 1986, pp. 241-263 [trad. cast.: *Curiosidades estéticas*, Ediciones Júcar, Gijón, 1988].

15. Guillaume APOLLINAIRE, «L'esprit nouveau et les poètes» (1917), en *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, París, 1991, tomo II, pp. 944-945.

16. Guillaume APOLLINAIRE, «Art et curiosité, les commencements du cubisme», *Le Temps*, 16 de septiembre de 1912, retomado en *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, tomo II, p. 1515.

17. Guillaume APOLLINAIRE, *La Plume*, 15 de mayo de 1905, retomado en *Chronique d'art*, *op. cit.*, pp. 35 y 38.

18. Guillaume APOLLINAIRE, *Le Poète assassiné*, capítulo X, Gallimard, col. «Poésie», París, 2018, pp. 62-68.

19. Peter Read, *Picasso et Apollinaire*, *op. cit.*, p. 44.

20. Conocido hoy con el título *Family of Saltimbanques*.

21. Para la identificación de los personajes, ver Peter REAS, *Picasso et Apollinaire*, *op. cit.*, y Elmer Arthur CARMEAN JR., *Picasso: The Saltimbanques*, National Gallery of Art, Washington, D. C., 1980.

22. ¿Los personajes son una «familia de saltimbanquis» como pretende el título actual, decidido en 1931 por Maud Dale? El título del cuadro hasta entonces había sido *Les bâteleurs*, pero cuando el cuadro fue vendido al coleccionista americano Chester Dale, su mujer Maud, que sabía un poco de francés, lo rebautizó como *Famille des saltimbanques* [sic], cometiendo una impropiedad gramatical. Sea como fuere, desde entonces, se le conoce con el nombre de *Family of Saltimbanques*.

23. «*I like most what I do not understand at first*.»

24. Michel FOUCAULT, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*, Nouvelles éditions Lignes, París, 2009, p. 23 [trad. cast.: *El cuerpo utópico*. *Las heterotopías*, Nueva Visión Argentina, Buenos Aires, 2010].

25. *Ibid.*, p. 25.

26. *Ibid.*, p. 30.

27. Con esta composición de grupo en un paisaje, Picasso se confronta por primera vez con la perspectiva, una pista interesante, que me ha sugerido Émilia Philippot.

28. Rainer Maria Rilke, «Die fünfte Elegie», en *Duineser Elegien*, Insel Verlag, Leipzig, 1923, p. 20, líneas 1-3.

* En la versión de Otto Dörr Zegers, ver *Las elegías del Duino*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998. [N. de los T.]

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1 de noviembre de 1905.

2. Pierre DAIX, *Picasso*, Fayard, col. «Pluriel», París, 2014, pp. 92-93.

3. Carta de Picasso a Leo Stein (¿abril de 1906?): ««Mi querido Stein, iremos a su casa el lunes que viene para ver los Gauguin y antes para almorzar» (Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, Gallimard, París, 2005, p. 31).

4. Pierre DAIX, *Picasso et Matisse revisités*, Ides et Calendes, Lausana, 2002, p. 30.

5. Irene GORDON, «A World Beyond the World: The Discovery of Leo Stein», en Margaret POTTER *et al.*, *Four Americans in París*, MoMA, Nueva York, 1970, p. 27, carta de Leo Stein a Mabel Foote Weeks del 29 de noviembre de 1905.

6. *Ibid.*

7. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 41, carta del 4 de febrero de 1907.

8. *Ibid.*, p. 25.

9. *Ibid.*, p. 31, carta de Picasso a Leo Stein de 1905 o de 1906.

10. Pierre Daix, *Picasso et Matisse revisités*, *op. cit.*, pp. 30-39.

1. Fernand BRAUDEL, «Ordre social et politique, économie monétaire», en *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, París, 1982, tomo I, p. 30 [trad. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, FCE, USA, 2018].

2. *Communitas*, según la definición del antropólogo Victor TURNER en *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1974, pp. 201-202: «He definido como *communitas* esta forma de relación social, tomando el término —pero no el sentido— de Paul Goodman, y distinguiéndolo de la noción de *comunidad*, que se refiere a un territorio geográfico […]. La *communitas* es un sistema de relaciones sociales entre individuos iguales, desprovistos de atributos estructurales […] y constituye lo que podríamos llamar una antiestructura […]. La *communitas* tiende a ir hacia el universalismo y hacia la apertura […]. En su génesis y en su tendencia esencial, la *communitas* es universalista […], sigue siendo abierta y generalista, a la vez como una fuente de puros posibles y como una realización inmediata que libera al individuo de las necesidades y las obligaciones cotidianas». Asimismo, Peter Sahlins describe cómo en los siglos XVII y XVIII, en determinados pueblos del Ariège (una región medianera de la Cataluña francesa), «a través de los carnavales y los *charivaris* se "escenificaba" el sentido de la comunidad. Estos pudieron adoptar la forma de un "lenguaje subversivo" que servía para "subvertir el orden político establecido para resistir a la incursión de las autoridades oficiales"» (Peter SAHLINS, *Forest Rites: The War of the Demoiselles in Nineteenth-Century France*, Harvard University Press, Cambridge, 1994, p. 92).

3. Jèssica JAQUES PI, *Picasso en Gósol, 1906: Un verano para la modernidad*, Machado Libros, La balsa de la Medusa, Barcelona, 2006, p. 17.

4. Jèssica Jaques Pi organiza sus producciones en tres etapas estéticas (que ella clasifica como naturalismo, clasicismo y primitivismo) y muestra la singularidad de la experiencia gosoliana, defendiendo la tesis de un momento de ruptura: ruptura entre un periodo afiliado a la tradición representativa que va del Renacimiento hasta los diferentes impresionismos de finales del siglo XIX, y la del comienzo de su propia modernidad. Presenta una investigación sistemática, así como un estudio local, y la demostración decidida de una tesis fuerte, revisitada desde entonces por un artículo que insiste en la omnipresencia de la genealogía cezanniana.

5. Jèssica JAQUES PI, *Picasso en Gósol, 1906, op. cit.*, p. 32.

6. Una operación epistemológica similar a la de Sartre, tal como este se la describe a sí mismo en 1939: «Cada una de mis "teorías" era un acto de conquista y de posesión. Me parecía que al final, juntándolas todas, habría sometido el mundo a mí solo», en Jean-Paul SARTRE, *Les carnets de la drôle de guerre*, Gallimard, París, 1982, pp. 282-283 (trad. cast.: *Cuadernos de guerra*, Edhasa, Barcelona, 1987). Es interesante iniciar un paralelismo (que se revelará pertinente a lo largo de esta obra) entre dos mecánicas igualmente ambiciosas: la mecánica de Picasso en el terreno artístico y la mecánica de Sartre en el terreno filosófico.

7. Jèssica Jaques Pi, *Picasso en Gósol, 1906*, *op. cit.*, p. 124, «Carnet catalán», 2 R°.

8. Pablo PICASSO, «Carnet catalán», *op. cit.*, p. 20.

9. *Ibid.*, p. 15.

10. Según Pierre Daix, tras haber tenido a Picasso «abandonado» desde la exposición de 1901, pero aparentemente alertado ante el interés que los Stein manifiestan por sus nuevas obras, Ambroise Vollard se despierta y «va corriendo al Bateau-Lavoir para arramblar con veintisiete pinturas por dos mil francos de oro» (Pierre DAIX, *Picasso*, *op. cit.*, p. 97).

11. Teresa CAMPS y Susanna PORTELL (dir.), *Les Cartes de l'Escultor Enric Casanovas*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015, p. 150, carta del 27 de junio de 1906.

12. *Ibid.*, pp. 151-153, carta fechada por conjeturas el 13 de agosto de 1906 en este volumen, pero que nosotros más bien fechamos el 17 de julio de 1906, ya que el domingo 11 de agosto de 1906 Picasso escribe a Leo Stein: «Estamos aquí desde hace tres semanas» (Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 37).

13. Pablo PICASSO y Guillaume APOLLINAIRE, *Correspondance*, ed. por P. Caizergues y H. Seckel, Gallimard, col. «Art et artistes»/RMN, París, 1992, pp. 52-53 [trad. cast.: *Correspondencia*, Antonio Machado, Madrid, 2000].

14. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, *op. cit.*, 2001, p. 116.

15. Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*, *op. cit.*, tomo I, p. 30.

16. Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, pp. 39-41.

17. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, ed. de Laurence Madeline, Gallimard, París, 2005, p. 34.

* *Eines*, en catalán, «herramientas» en castellano. [N. de los T.]

1. «Carnet catalán», *op. cit.*, p. 27.

2. Peter SAHLINS, *Frontières et identités nationales*. *La France et l'Espagne dans les Pyrénées depuis le XVIIè siècle*, París, Belin, 1996, p. 6; título original: *Unnaturally French: Foreign Citizens in the Old Regime and After*, University of California Press, Berkeley, 1989.

3. *Ibid.*, p. 28.

4. *Ibid.*

5. Laurence Bertrand Dorléac, «Le *Verre* de Picasso», en Emmanuel Guigon *et al.* (dir.), *La Cuisine de Picasso*, La Fàbrica, Barcelona, 2018. Analizando *El vaso de absenta* (1914), Laurence Bertrand Dorléac establece una empatía cultural de Picasso con los marginales de la ciudad (de 1904 a 1914).

6. Laurence FONTAINE, *Histoire du colportage en Europe (XVè-XIXè siècle)*, Albin Michel, París, 1993, p. 19.

7. Entrevista de Jèssica Jaques Pi con la autora, París, 4 de septiembre de 2018.

8. Francisco COMÍN, «Contrebande et fraude fiscale en Espagne», dans Gérard Béaur, Hubert Bonin y Claire Lemercier (dir.), *Fraude, contrefaçon et contrebande de l'Antiquité à nos jours*, Droz, París, 2006, pp. 145-163.

9. Emmanuel GRÉGOIRE, «Les chemins de la contrebande: études sur des réseaux commerciaux en pays hausa», *Cahiers d'études africaines*, n.o 24, 1991, pp. 509-532.

10. «Pau» es la tradución de Pablo en catalán.

11. Teresa CAMPS y Susanna PORTELL (dir.), *Les Cartes de l'Escultor Enric Casanovas*, *op. cit.*, pp. 151-152, postal a Enric Casanovas entre el 27 de junio y el 13 de agosto de 1906. Mi agradecimiento a Jèssica Jaques Pi por darme acceso a este texto.

12. «… marcados por la administración, la jurisprudencia, los archivos, con efectos gravosos e inextricables, es decir, sociedades ordenadas, con cargos, carreras, escalas, órdenes, sociedades con contabilidad, en las que el contrato social es un compromiso» (Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les Hommes*. *Le masque et le vertige*, Gallimard, París, 1958, p. 131).

13. «… donde reinan la máscara y la posesión, el simulacro y el vértigo, la pantomima y el éxtasis, en el que la intensidad cohesiona la vida colectiva» (*ibid.*).

14. «… presidiendo al respeto del contrato, exacto, equilibrado, meticuloso, conservador, severo y mecánico garante de la norma, de la ley, de la regularidad, cuya acción está ligada a las formas necesariamente leales y convencionales del *agôn* […] por aplicación imparcial de la ley» (*ibid.*).

15. Peter SAHLINS, *Boundaries: The Making of France and Spain in the Pyrenees*, University of California Press, Berkeley, 1989, p. 288.

16. David A. BELL, *The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism 1680-1800*, Harvard University Press, Cambridge, 2001.

17. Georges DUMÉZIL, en Roger CAILLOIS, *Les Jeux et les Hommes*, *op. cit.*, p. 155.

18. Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II*, *op. cit.*, tomo II, p. 35.

19. Gertrude Stein y Pablo Picasso, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 34, carta de «principios de verano de 1906», como señala el editor.

20. Teresa Camps y Susanna Portell (dir.), *Les Cartes de l'Escultor Enric Casanovas*, *op. cit.*, p. 150, carta del 27 de junio de 1906.

21. Esta es la tesis de Jèssica Jaques Pi, «When Pablo Picasso was *Pau de Gósol* or the Birth of Cézanne's Grandson», en *Ojo*, < >.

22. Jèssica JAQUES PI, *Picasso en Gósol, 1906*, *op. cit.*, pp. 68-69.

23. *Ibid.*, p. 105.

1. Así se llamaban entonces las prostitutas que pisaban la calle, el pavimento.

2. David LEVERING LEWIS, *W. E. B. Du Bois: Biography of a Race*, Henry Holt & Company, Nueva York, 1993, p. 247.

3. Posteriormente, incluso cuando se incluyeron en las exposiciones de Atlanta (1895) y Nashville (1897), que solo atrajeron a un público local, el impacto de su presencia fue considerablemente menor que el de la Exposición Universal de París. Véase Eugene PROVENZO JR., *W. E. B. Du Bois's Exhibit of American Negroes: African Americans at the Beginning of the Twentieth Century*, Rowman and Littlefield, Plymouth, 2013; Jeremy I. ADELMAN y Kate REED, *Earth Hunger: Global Integration and the Need for Strangers*, Princeton University Press, Princeton, 2021.

4. David LEVERING LEWIS, *W. E. B. Du Bois, op. cit.*, p. 248.

5. Sarah FRIOUX-SALGAS, «París 1900. Une autre Amérique à l'Exposition universelle », en Daniel Soutif (dir.), *The Color Line. Les artistes africains-américains et la ségrégation (1865-2016)*, catálogo de exposición, Flammarion/Museo del Quai-Branly, París, 2016.

6. David Levering Lewis, *W. E. B. Du Bois, op. cit.*, p. 250.

7. Con un éxito fenomenal y, en 2003, con motivo del centenario de su publicación, más de ciento diecinueve ediciones.

8. W. E. B. DU BOIS, *The Souls of Black Folk*, A. C. McClurg & Company, Chicago, 1903; Boston, Bedford Books, 1998.

9. *Ibid.*, p. 7.

10. Además, Picasso podría haber solicitado la nacionalidad francesa desde el principio, pero no lo hizo.

1. «Vincenc Kramář, Notes on Picasso's exhibition at the Thannhauser Gallery, 1913», traducción de Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 2019. *Copyright* © The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/digital-archives/Kramář-project>.

2. *Ibid*.

3. Claude LÉVI-STRAUSS, «New York post- et préfiguratif», en *Le Regard éloignée*, Plon, París, 1983, p. 350 [trad. cast.: *La mirada distante*, Argos Vergara, 1984].

4. François HARTOG, *Régimes d'historicité, Présentisme et expériences du temps*, Seuil, 2012, p. 22.

5. Arthur I. MILLER, *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*, Basic Books, Nueva York, 2001 [trad. cast.: *Picasso y Einstein*, Tusquets Editores, col. Metatemas, Barcelona, 2007].

6. André MALRAUX, *La Tête d'obsidienne*, en *Oeuvres complètes*, tomo III, Gallimard, París, 2010, p. 697 [trad. cast.: *La cabeza de obsidiana*, Sur, Buenos Aires, 1974].

7. «A Collector's Story, Leonard A. Lauder and Emily Braun in Conversation», en Emily BRAUN y Rebecca RABINOW *Cubism. The Leonard A. Lauder Collection*, The Metropolitan Museum/Londres, Yale University Press, New Haven, 2015, pp. 2-19.

8. Heinrich WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, Schwabe Verlag, Basilea, 1946, p.164.

9. Heinrich WÖLFFLIN, *Autobiografie, Tagebücher und Briefe: 1864-1945*, Schwabe Verlag, Basilea, 1984.

10. Michel ESPAGNE y Bénédicte SAVOY (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, CNRS Éditions, París, 2010, p. 369.

11. Jana CLAVERIE, Hélène KLEIN, Vojtěch LAHODA y Olga UHROVÁ (dir.), «Vincenc Kramář. Un téoricien et collectionneur du cubisme à Prague», catálogo de exposición, RMN, París, 2002, p. 202, notas de viaje y carta del 24 de septiembre.

12. *Ibid.*, p. 203, carta del 8 de octubre de 1910.

13. *Ibid.*, p. 208, fajo de notas de viaje.

14. *Ibid.*, p. 208.

15. *Ibid.*, p 211, carta del 28 de noviembre de 1911.

16. *Ibid.*, cartas del 2 de diciembre de 1911 y del 30 de noviembre de 1911.

17. *Ibid.*, p. 218.

18. *Ibid.*, p. 217, cuartilla del 30 de abril con el membrete «Place Étoile Goudeau».

19. *Ibid.*, p. 220.

20. *Ibid*.

21. *Ibid.*, p. 225, carta del 5 de diciembre de 1912.

1. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 46 [trad. cast.: *Mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*, Árdora Ediciones, Madrid, 1991].

2. *Ibid.*, p. 46.

3. *Ibid.*

4. Brassaï, *Conversations avec Picasso* [1946], Gallimard, París, p. 81 [trad. cast.: *Conversaciones con Picasso*, Turner-Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002].

5. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 49-50.

6. Denominado así en el medio artístico.

7. El marchante histórico, que había expuesto por primera vez a Picasso en junio de 1901 y le había ido comprando con regularidad sus fondos de taller, no lo seguía en sus evoluciones vanguardistas.

8. *Ibid.*, p. 51.

9. Béatrice Joyeux-Prunel, «La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimètiques», ponencia del coloquio «Revoir Picasso», Museo nacional Picasso-París, 25-28 de marzo de 2015.

10. Término acuñado por Leo Castelli, cuya organización reticular se asemejará a la de Kahnweiler. Sin embargo, entre Kahnweiler y sus colaboradores internacionales los vínculos son en realidad bastante opacos. Una lectura atenta de la correspondencia mantenida entre ellos parece dibujar un sistema de depósito en consignación según el cual Kahnweiler escoge las obras que se expondrán y pondrán a la venta, impone un precio mínimo que le será destinado y sobre el que la galería extranjera añade una «comisión». Si la obra no se vende, Kahnweiler conserva la propiedad y puede recuperarla en cualquier momento. Además de su clientela habitual y sus amigos, que al coleccionar obras de arte participan en la promoción internacional del artista, el marchante pone en marcha, a partir de 1920, una estrategia de difusión mediante préstamos o ventas por intermediación de galeristas que denomina, según sus propios términos, sus «representantes « o «corresponsales» (Alfred Fleichteim en Düsseldorf, Berlín, Fráncfort, Colonia y Viena; Heinrich Thannhauser en Múnich; Brenner en la Washington Square Gallery de Nueva York).

11. Pierre ASSOULINE, *L'homme de l'art. D. H. Kahnweiler* (1884-1979), Gallimard, París, 1988, p. 88 [trad. cast.: *En el nombre del arte: biografia de D.H. Kahnweiler*, Ediciones B, Barcelona, 1990].

12. Daniel-Henry Kahnweiler y Francis Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 27-28.

13. *Ibid.*, pp. 24-25.

14. Karl Benz, patente de automóvil (1886); Bosch, fundada en 1886 ; Gottlieb Daimler, inventor del motor de gasolina para automóvil (1887): Daimler Motoren Gesellschaft; Wilhelm Maybach, «el rey de los diseñadores 1890».

15. Enzo Traverso, *Les Juifs et l'Allemagne. De la «symbiose judéo-allemande» à la mémoire d'Auschwitz*, La Découverte, París, 1992, p. 32 [trad. cast.: *Los judíos y Alemania. Ensayos sobre la «simbiosis judío-alemana»*, Pre-Textos, Valencia, 2005].

16. Werner Spies, «Vendre des tableaux – donner à lire», en Isabelle MonodFontaine y Claude Laugier (dir.), *Daniel-Henry Kahnweiler, op. cit.*, p. 18, carta de Daniel-Henry Kahnweiler a Michel Leiris del 19 de marzo de 1932.

17. Walter BENJAMIN y Gershom SCHOLEM, *Walter Benjamin, Gershom Scholem. Théologie et utopie. Correspondance (1933-1940)*, Éditions de l'Éclat, París, 2010, p. 294, carta de Gershom Scholem a Walter Benjamin del 30 de junio de 1939.

18. Daniel-Henry Kahnweiler y Francis Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 28.

19. Entre ciudades y pueblos que llevan por nombre Rockenhausen, Mannheim, Stuttgart, Nussloch, Ansbach y Fürth.

20. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 26-27.

21. *Ibid.*, p. 33.

22. Michel ESPAGNE y Bénédicte SAVOY (dir.), *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, *op. cit.*, p. X.

23. Christophe Charle, «Introduction», en Christophe Charle y Daniel Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes (XVIIè-XXè siècles)*, Publications de la Sorbonne, París, 2002, p. 18.

24. «Hamburgués de corazón, judío de sangre y florentino de espíritu.» Ver al respecto la extensa entrada que se le dedica en Michel Espagne y Bénédicte Savoy, *Dictionnaire des historiens d'art allemands*, *op. cit.*, pp. 352-356.

25. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 31.

26. Esta presentación que hace Kahnweiler de su propia formación, y siempre según un *undestatement*, coincide con la interpretación mucho más elaborada y mucho más elogiosa que propone Yve-Alain Bois: «Lo importante es que [Kahnweiler] tuviera una teoría, mientras que sus colegas franceses no la tenían [...]. El hecho es que combinando el formalismo de un Fiedler o de un Einstein y los conceptos históricos de un Simmel o de un Riegl, Kahnweiler es el único crítico, hasta la aparición en 1958 del texto de Clement Greenberg sobre los papeles pegados, que comprende alguna cosa de la evolución del cubismo», Yve-Alain Bois: «La leçon de Kahnweiler », en *La Peinture comme modèle*, Les Presses du réel, Dijon, Mamco/ Ginebra, 2017, pp. 142-143.

27. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 41-42.

1. Fernande OLIVIER, *Picasso et ses amis, op. cit.*, 2001, p. 195 [trad. cast.: *Picasso y sus amigos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1964].

2. Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République*, *op. cit.*, p. 350.

3. Jean-Marc BERLIÈRE, «Les brigades du Tigre», art. cit., pp. 311-323; ver también *id.*, «Ordre et sécurité. Les nouveaux corps de police de la Troisième République», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n.º 39, 1993, pp. 23-37, así como Philippe VIGIER (dir.), *Maintien de l'ordre et polices en France et en Europe au XIXè siècle*, *op. cit.*, y más específicamente Marie-Josèphe DHAVERNAS, «La surveillance des anarchistes individualistes (1894-1914)», art. cit., pp. 347-360.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/26 de marzo de 1907.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/10 de diciembre de 1908.

6. Jacqueline STALLANO, «Une relation encombrante. Géry Pieret», en Michel DÉCAUDIN (dir.), *Amis européens d'Apollinaire*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, París, 1995, p. 17, carta del 4 de abril de 1907.

7. Fernande Olivier, *Souvenirs intimes*, *op. cit.*, p. 248 [trad. cast.: *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*, Editorial Parsifal, Barcelona, 1990].

8. *Ibid.*

9. Fernande OLIVIER, *Picasso et ses amis, op. cit.*, p. 194.

10. *Le Petit Journal*, 9 de septiembre de 1911, p. 2.

11. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis, op. cit.*, p. 196.

12. PPP, «Dosieres de naturalización de extranjeros célebres», IC 5.

13. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/10 de julio de 1908.

14. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 70.

15. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1909.

16 Fernande Olivier, «L'atelier du boulevard de Clichy», *Mercure de France*, 15 de julio de 1931, p. 355.

1. Roland PENROSE, *Picasso*, Flammarion, París, 1996, p. 273 [trad. cast.: *Picasso*, Cid, Madrid, 1959].

2. Brigitte Léal (dir.), *Dictionnaire du cubisme*, Robert Laffont, 2018, París, p. 102.

3. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 59.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/17; y Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 121.

5. Gertrude STEIN, *Autobiography of Alice B.Toklas, op. cit.*, p. 29.

6. *Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1984, p. 168, carta de Picasso a Daniel-Henry Kahnweiler, 12 de junio de 1912.

7. André SALMON, «Histoire anecdotique du cubisme», en *La Jeune Peinture Française*, La Société des Trente, París, 1912, p. 56.

8. «Esto es lo que se desprende, sumariamente, del estudio de los primitivismos […] a finales del siglo XIX y comienzos del XX», Philippe DAGEN, *Primitivismes, une invention moderne*, Gallimard, París, 2019, p. 445.

9. Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*, *op. cit.*, p. 120.

10. *La Terrasse à l'hôtel Mistral* (1907), *Arbres à L'Estaque* (verano de 1908), entre otros.

11. «Picasso pintó numerosos cuadros profundamente influenciados por Cézanne entre 1908 y 1909, no podemos distinguir muy bien en qué medida Braque o Picasso es el responsable de este cambio —afirmó Rubin en 1996—. Lo más extraordinario de este asunto es que elementos como el africanismo, es decir, el tipo de arte tribal que Picasso aporta al cubismo, por una parte, y Cézanne por otra, podría parecer totalmente imposibles de mezclarlos. Y, sin embargo, los dos se fusionan de un cierto modo en el crisol de las pinturas de 1908, y no es un detalle menor en la historia de los inicios del cubismo» (William RUBIN, conferencia de 1996, en Pierre DAIX, *Braque avec Picasso*, RMN, París. 2013, p. 18).

12. La expresión es de Daniel-Henry Kahnweiler, ver Brigitte LÉAL (dir.), *Dictionnaire du cubisme*, *op. cit.*, p. 103.

13. Para Yve-Alain Bois, el estallido de la forma homogénea es una estrategia para evitar el «monstruo de la abstracción» (Yve-Alain Bois, «La leçon de Kahnweiler», en *La Peinture comme modèle*, *op. cit.*, pp. 135-182; Yve-Alain Bois, «Picasso et l'abstraction», en las actas del coloquio «Revoir Picasso», Museo nacional Picasso-París, París, 27 de marzo de 2015, p. 16).

14. Brigitte Léal (dir.), *Dictionnaire du cubisme, op. cit.*, p. 103.

15. Roland Penrose, *Picasso, op. cit.*, p. 273.

16. Jean-Claude LEBENSZTEJN, «Périodes», en Pierre DAIX (dir.), *Picasso cubiste*, Flammarion/RMN, París, 2007, p. 43.

17. William RUBIN, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, *op. cit.*

18. Étienne-Alain HUBERT, «Braque, Apollinaire, Reverdy», en Brigitte LÉAL (dir.), Georges Braque (1882-1963), RMN/Éditions du Centre Pompidou, París, 2013, pp. 96-105.

19. En una carta no fechada pero seguramente redactada en 1936, Cassou escribe a Picasso: «Me marcho a Zúrich, pero el lunes pasaré por su casa de la Rue des Grands-Augustins para que podamos hablar los dos y que me abra usted su corazón. Esté seguro de que en este momento en Bellas Artes, y gracias a Georges Huisman, la atmósfera ha cambiado mucho en relación a la pintura moderna y que allí usted tiene no solo admiradores sino también amigos. Todo se hará pues contando con su aprobación». Archivos del Museo nacional Picasso-París, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/ [??] 1936.

20. Jean PAULHAN, *Braque. Le patron*, Gallimard, París, 1952, pp. 126-127.

21. André MALRAUX, «Funérailles de Georges Braque», en *Oeuvres complètes*, tomo III, *Oraisons funèbres*, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1996, p. 935.

22. Se trata de la viuda de Braque, Octavie Lapré, llamada «Marcelle», una antigua modelo de Montmartre que Picasso le presentó a Braque en 1908 y con la que este último se casaría.

23. André MALRAUX. «Funérailles de Georges Braque», en *Oeuvres completes, op. cit.*, p. 935.

24. Pierre Daix (dir.), *Picasso cubiste*, *op. cit.*, pp. 26, 27.

25. Lara MARLOWE, «Braque is back: French Cubist Finally Scapes Picasso», *Irish Times*, 11 de noviembre de 2013.

26. Françoise GILOT y Carlton LAKE, *Vivre avec Picasso,* Calmann-Lévy, París, 1964, pp. 68-69 [trad. cast.: *Mi vida con Picasso*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1965].

27. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, Mes *galeries et mes peintres, op. cit.*

1. Leo Stein, *Appreciation: Painting, Poetry and Prose,* University of Nebraska Press, Lincoln, 1996.

2. Leo STEIN, *Journey into the Self: Being the Letters, Papers and Journals of Leo Stein*, Crown Publishers, Nueva York, 1950, p. 203.

3. Leo Stein, *Appreciation*, *op. cit.*, p. 157.

4. Margaret POTTER *et al.*, *Four Americans in Paris*, *op. cit.*, p. 21, carta a Mabel Weeks, 2 de diciembre de 1900.

5. Leo STEIN, *Appreciation*, *op. cit.*, p. 188.

6. Gertrude Stein y Pablo Picasso, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 63.

7. Al parecer, fue adquirido en 1907 e inmediatamente desmembrado (ver Brigitte Léal, «Carnets», en Hélène Seckel (dir.), *Les Demoiselles d'Avignon*, París, Museo nacional Picasso-París/RMN, 1988, tomo III, vol. 1, p. 103).

8. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, *op. cit.*, p. 697.

9. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 62, carta del 13 de septiembre de 1908.

10. *Ibid.*, p. 69, carta del 26 de mayo de 1909.

11. *Ibid.*, p. 77, carta del 5 o 12 de agosto de 1909.

12. *Ibid.*, p. 79, carta de mediados de agosto de 1909.

13. *Ibid.*, pp. 81-82, carta de 13 de septiembre de 1909.

14. Leo STEIN, *Appreciation*, *op. cit.*, p. 187.

15. *Ibid.*, p. 157.

16. Annie COHEN-SOLAL, «*Un jour, ils auront des peintres*». *L'avènement des peintres américains (Paris 1867-New York 1948)*, Gallimard, París, 2000, pp. 313-331.

17. Emily D. Bilski y Emily Braun, «Introduction», en Emily D. Bilski y Emily Braun (dir.), *Jewish Women and Their Salons: The Power of Conversation*, catálogo de exposición, Yale University Press, Nueva York, 2005.

18. Max WEBER, *The Matisse Class*, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Max Weber Papers, Washington/Nueva York.

19. Mabel DODGE LUHAN, *Intimate Memories*, tomo I, *European Experiences*, Harcourt, Brace, Nueva York, 1935, pp. 321-322.

20. Guillaume APOLLINAIRE, *Chroniques d'art, op. cit.*, p. 42.

21. Leo Stein, *Appreciation, op. cit.*, p. 170.

22. Andrew Dasburg Papers, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington/Nueva York, entrevista de Andrew Dasburg.

23. Marsden Hartley Papers, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington/Nueva York, carta del 22 septiembre 1912.

1. Sarah GREENOUGH y Charles BOCK, *Modern Art and America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries*, National Gallery of Art, Washington, 2000, p. 118, carta de Alfred Stieglitz a Arthur Jerome Eddy del 10 de noviembre de 1913.

2. Annie Cohen-Solal, «*Un jour, ils auront des peintres*», *op. cit.*, «Le va-etvient transatlantique des photographes» (II, 12), p. 341.

3. La fotografía pictorialista se desarrolla entre 1888 y 1914, a medida que se van dominando las dificultades técnicas propias de este medio. Los miembros de este movimiento, esencialmente aficionados, y asociados en clubes, se esfuerzan por conseguir para la fotografía el reconocimiento como una verdadera disciplina artística, al mismo nivel que la pintura, a la que intentan acercarse tanto por los encuadres, la composición, como por los retoques, ya se efectúen sobre negativo ya sobre los tirajes. Los teóricos del pictorialismo son Heinrich Kühn en Alemania y Constant Puyo y Robert Demachy en Francia.

4. Nathan LYONS, *Photographers on Photography: A Critical Anthology*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, p. 120.

5. Sarah Greenough y Charles Bock, *Modern Art and America*, *op. cit.*, p. 117.

6. Richard WHELAN, *Alfred Stieglitz: A Biography*, Little, Brown and Company, Nueva York, 1995, p. 255; Sarah GREENOUGH y Charles BOCK, *Modern Art and America*, *op. cit.*, p. 118.

7. Philippe Dagen, *Primitivismes, une invention moderne*, Gallimard, París, 2019, p. 176.

8. Gelett BURGESS, «The Wild Men of Paris», *The Architectural Record*, n.o 27, enero-junio de 1910, pp. 407-408.

9. Solo se realizaron nueve. Ver Brigitte Léal, «Hamilton Easter Field», en Brigitte Léal (dir.), *Dictionnaire du cubisme*, *op. cit.*, p. 290.

10. Marius de Zayas, « The New Art in Paris », *Camera Work*, n.os 34-35, abril-julio de 1911.

11. Sarah GREENOUGH y Charles BOCK, *Modern Art and America*, *op. cit.*, p. 118, carta del 28 octubre de 1910.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, carta de Edward Steichen a Alfred Stieglitz, enero o febrero de 1911.

15. Marius DE ZAYAS, «Picasso» (1911), en Alfred STIEGLITZ, *Camera Work*, *op. cit.*, pp. 677-679.

16. J. Edgar CHAMBERLAIN, *Evening Mail*, 1911, en Sarah GREENOUGH y Charles BOCK, *Modern Art and America*, *op. cit.*, p. 122.

17. *Ibid.*, p. 123, carta de Alfred Stieglitz a Marius de Zayas, 4 de abril de 1911.

18. *Ibid.*, carta de Marius de Zayas a Alfred Stieglitz.

19. *Ibid.*, p. 499, carta de Alfred Stieglitz a Edward Alden Jewell, diciembre de 1939.

20. *Ibid.*, p. 124, carta de Alfred Stieglitz a Sadakichi Hartmann, 22 de diciembre de 1911.

21. *Ibid.*, carta de Alfred Stieglitz a Heinrich Kuhn, 14 de octubre de 1912.

22. «*The fire escape*» (*ibid.*).

23. *Ibid.*, carta de Alfred Stieglitz a Arthur Jerome Eddy, 10 de noviembre de 1913.

24. Archivos del Museo de Orsay (AMO), fondo Paul Burty Haviland, carta del 6 de agosto de 1911.

25. Acerca de las condiciones de organización del «Armory Show», ver Annie COHEN-SOLAL, «*Un jour, ils auront des peintres* », *op. cit.*, capítulo «Un vent glacial venu de l'est» (III, 2), pp. 364-377.

* Utilizamos aquí el término castellanizado con el que han pasado a conocerse los integrantes de esta corriente artística. «Fauve» significa literalmente «fiera», que es como los denominó inicialmente Burgess. [N. de los T.]

1. Gertrude STEIN, *Autobiographie de tout le monde*, Seuil, París, 1978 [trad. cast.: *Autobiografía de todo el mundo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1980].

2. Leo STEIN, *Journey into the Self*, *op. cit.*, p. 148, carta del 20 de octubre de 1930.

3. *Ibid.*, p. 134, carta a Mabel Weeks de diciembre de 1933.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/164/1de agosto de 1910.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/164/18 de julio de 1909.

6. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/164/1 de agosto de 1911.

7. Gertrude Stein y Pablo Picasso, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 18.

8. Gertrude STEIN, *Autobiography of Alice B. Toklas*, *op. cit.*, p. 79.

9. *Ibid.*, p. 53.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 85.

12. Gertrude STEIN, *Everybody's Autobiography*, Exact Change, Cambridge, 1993, p. 21.

13. Ulrich GINEIGER: «Ein Weltroman wurzlet in Franken», *MainPost*, 17-18 de enero de 1987 y Rudolf GANZ: *The German Jewish Mass Emigration, 1720-1880*, American Jewish Archives, Clifton Ave, Cincinnati, Ohio, 45220, <https://www.alemannia-judaica.de/images/Images%20430/Weickersgrueben%20Weltroman.PDF>.

14. Gertrude STEIN, *Autobiography of Alice B. Toklas*, *op. cit.*, p. 100.

15. Los españoles y los americanos «carecen de esta estrecha intimidad que tienen casi todos los europeos. Su materialismo no es el materialismo del ser ni de la posesión, sino el de la acción o la abstracción. De este modo, el cubismo es español» (*ibid.*, pp. 99-100).

16. Claudine GRAMMONT, «Matisse comme religion. Les “Mike Stein” et Matisse, 1908-1918», en Cécile DEBRAY, Janet BISHOP, Gary TINTEROW y Rebecca RABINOW (dir.), *Matisse, Cézanne, Picasso*, *op. cit.*, p. 216.

17. Laurence MADELINE, «Le peintre et ses mécènes», en Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance, op. cit.*, p. 26.

18. Gertrude STEIN, «Picasso», *Camera Work*, n.os 34-35, 1912, reproducido en Alfred STIEGLITZ, *Camera Work*, *op. cit.*, p. 109.

19. *Ibid.*, p. 112.

20. Gertrude STEIN, *Everybody's Autobiography*, *op. cit.*, p. 21.

21. Georges BRAQUE, Eugene JOLAS, Maria JOLAS, Henri MATISSE, André SALMON y Tristan TZARA, «Testimony against Gertrude Stein», *Transition*, 23 de febrero de 1935, pp. 13-14.

* Popurrí hecho con vocablos franceses, «*Bonjour*», «*fait des bois*» [literalmente «hecho por los bosques», cuando en realidad quiere decir «*fait en bois*», de madera], ingleses, «*and*», e italianos con faltas de ortografía [«*cita*» por «*città*», ciudad] y errores de concordancia de género [el caballo es muy «bonita»]. [N. de los T.]

1. Franz HESSEL, *Romance parisienne. Les papiers d'un disparu*, Maren Sell, París, 1990 [trad. cast.: *Romance en París. Los papeles de un desaparecido*, Errata naturae, Madrid, 2011].

2. Claudine GRAMMONT, «Matisse comme religion…», art. cit., p. 219.

3. *Ibid.*, pp. 219, 223.

4. *Ibid.*, p. 223.

5. Gertrude STEIN, *Autobiography of Alice B. Toklas*, *op. cit.*, p. 64.

6. Emily Braun, «Les soirées du samedi chez les Stein», en Cécile Debray, Janet Bishop, Gary Tinterow y Rebecca Rabinow (dir.), *Matisse, Cézanne, Picasso*, *op. cit.*, p. 128.

7. Claudine GRAMMONT, «Matisse comme religion…», art. cit., p. 223.

8. Franz Hessel, *Romance parisienne*, *op. cit.*, pp. 24-25, 30.

9. Wilhelm Uhde, *De Bismarck à Picasso*, Éditions du Linteau, París, 2002.

10. *Ibid.*, p. 1452.

11. Edward Fry, *Le Cubisme*, La Connaissance, Bruselas, 1968, p. 51.

12. Jeffrey WEISS, *The Popular Culture of Modern Art: Picasso, Duchamp, and Avant- gardism*, Yale University Press, Londres/New Haven, 1994, pp. 52-53.

13. Alphonse Roux, «Propos d'Art – Le Salon d'Automne», *La Renaissance contemporaine*, 10 de noviembre de 1911, p. 1302.

14. Michel ESPAGNE, *Le Paradigme de l'étranger. Les chaires de littérature étrangère au XIXè siècle*, Cerf, París, 1993, p. 8.

15. Yve-Alain Bois, «La leçon de Kahnweiler», *La Peinture comme modèle*, *op. cit.*, pp. 142-143.

16. Michel Espagne, *Le Paradigme de l'étranger*, *op. cit.*, p. 14.

17. Daniel-Henry Kahnweiler, en Jean Grenier, «Un collectionneur pionnier», *L'Œil*, n.o 15, 1956, pp. 40-44.

18. Corinne BARBANT, «Pour l'amour de la peinture moderne, portrait de Roger Dutilleul en lecteur», en Jeanne-Bathilde LACOURT, Corinne BARBANT y Pauline CRETEUR (dir.), *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*, LaM, Villeneuve- d'Ascq, 2013, p. 103.

19. *Ibid.*, p. 104.

20. La expresión es de Laurence Bertrand Dorléac, en: «L'École de Paris, ver», *L'École de Paris 1904-1929: la part de l'Autre*, catálogo de exposición, Museo de Arte moderno de la ciudad de París, París, pp. 148-157. Un certero análisis, en tres etapas, de los motivos para denominarla «Escuela de París», a cargo del critico André Warnod: el 4 de enero de 1925, en *Comoedia*, se trata de «defender el arte francés vivo contra la Academia y el arte oficial»; el 27 de enero, de nuevo en *Comoedia*, se trata de incluir, «junto a los artistas franceses», a los artistas extranjeros, «aunque resulte muy difícil precisar lo que los extranjeros nos toman prestado y lo que nosotros les tomamos prestado a ellos», «toda vez que se reafirma la supremacía del arte francés y de Francia como centro del mundo»; en octubre de este mismo año, finalmente, en su libro *Les Berceaux de la jeune peinture*. *Montmartre*. *Monparnasse*, Warnod fija un retrato de este grupo según la topografía de la ciudad. La denominación «Escuela de París», utilizada por otros, evolucionará al hilo de las crisis de xenofobia que se producen en los años treinta. «En el fondo —afirma la historiadora—, el bautismo en apariencia generoso y amable de la Escuela de París por Warnod ya está minado por la voluntad de separar el grano de la paja, a los buenos extranjeros de los malos, y al "otro" de los franceses.»

21. André WARNOD, *Les Berceaux de la jeune peinture. Montmartre. Montparnasse*, Albin Michel, París, 1925.

22. Archives of American Art, Smithsonian Institute, Walter Pach Papers, Washington/Nueva York, 295.

23. Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti, Milán, 1946, pp. 53-54.

24. Marina BURNEL, «Picasso et Bergson, du savoir au savoir-faire », *Ojo, le journal*, n.° 38, noviembre de 2020, <https://www.picasso.fr/ojo-les-archives-novembre-2015-ojo-31>.

25. Giovanni PAPINI, «Enrico Bergson» (1911), recogido en Giovanni PAPINI, *24 cervelli*, Facchi Editore, Milán, 1919, pp. 285-295.

26. Archivos de la familia Severini, notas inéditas sin fecha (pero probablemente escritas en 1906). Para un análisis más elaborado, ver también Gino SEVERINI, «L'action de Picasso sur l'art», *Nova et Vetera*, 1931, pp. 125-130, y en *id.*, *Ragionamenti sulle Arti figurative*, s.n., cap. 19, Milán, 1942.

1. «Conversations avec Picasso, 1959, *25 rue La Boétie, 5 février 1933*», en Marie-Laure BERNADAC y Androula MICHAËL, *Propos sur l'art*, Gallimard, París, p. 90.

2. Contrariamente al periodo anterior, que describirá como el de la «pintura», el de los «cuadros bien hechos» y la búsqueda del «encanto», ver «Entretiens avec Picasso au sujet des *Femmes d'Alger, 1955*», *Aujourd'hui*, n.o 4, septiembre de 1955, p. 73.

3. Isabelle MONOD-FONTAINE, citada en Brigitte LÉAL (dir.), *Georges Braque (1882-1963)*, *op. cit.*, p. 76.

4. Una correspondencia ya citada en William RUBIN, «Picasso and Braque: An Introduction», en *Picasso et Braque: Pioneering Cubism, op. cit.*, y especialmente «The Surviving Correspondence», *ibid.*, pp. 47-51. Pero la consulta de los archivos originales permite acceder de manera muy diferente a la originalidad de la interacción entre los dos artistas.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/17/s. f.

6. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/17.

7. Roland Penrose, *Picasso*, *op. cit.*, p. 205.

8. En la web de la marca se nos dice que «fue un químico holandés […] quien inventó, en 1888, una pintura al óleo de secado rápido; diez años más tarde fue adquirida por una empresa francesa y el dibujante Eugène Vavasseur creó un cartel publicitario que representaba a tres pintores decoradores que entró rápidamente en la saga de los grandes éxitos de la publicidad. El producto se hizo tan popular que en 1907 ya tuvo el honor de entrar en el diccionario. *Ripoliner* se convierte en un verbo para designar la acción de aplicar una pintura esmaltada, y *ripolin*, en un nombre común».

9. La etimología italiana de *ciarlatano* deriva del calificativo otorgado a los habitantes de un pueblo de Umbría, Cerreto di Spoleto que, en la Edad Media, se enriquecieron mediante argucias en ocasiones abusivas; *charlatán* describe, pues, a «un hombre que se aprovecha de la credulidad de otro para venderle un producto corriente y sin valor».

10. Daniel-Henry Kahnweiler y Francis Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 60.

11. Jennifer WILD, *The Parisian Avant-garde and the Age of Cinema: 1900-1023*, University of California Press, Oakland, 2015, capítulo «Seeing Through Cinema. Projection in the Age of Cubism», pp. 22-28.

12. *Donation Louise et Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 166.

13. *Ibid.*, p. 165.

14. Ver el texto de Ariane COULONDRE, en Brigitte LÉAL, Christian BRIEND y Ariane COULONDRE (dir.), *Le Cubisme*, *op. cit.*, pp. 78-79.

15. Citado en la cronología documental de Judith COUSINS, en William RUBIN, *Picasso et Braque: Pioneering Cubism, op. cit.*, p. 379.

16. Pierre DAIX, *s.v.* «Papiers collés», *Le Nouveau Dictionnaire Picasso, op. cit.*, p. 660.

17. Pierre Daix, *s.v.* «Braque», *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 130.

18. William RUBIN, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism, op. cit.*, p. 407.

19. Recordemos el desprecio mostrado, en ocasión de la Exposición Universal de 1900, por los partidarios de las bellas artes.

20. Émilie BOUVARD, «Les chefs-d'œuvre de Picasso», en Émilie BOUVARD y Coline ZELLAL (dir.), *Picasso. Chefs-d'œuvre!*, Museo nacional Picasso-París/Gallimard, París, 2018, pp. 12-13.

21. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 130.

22. Daniel-Henry Kahnweiler y Francis Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 60.

23. Bernard Zarca, *L'Artisanat français. Du métier traditionnel au groupe social*, Economica, París, 1986, p. 124.

24. Wilhelm UHDE, *De Bismarck à Picasso*, *op. cit.*, p. 227.

25. Hélène Seckel en Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 124.

26. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, *op. cit.*, pp. 18-19.

1. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 31.

2. Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Années héroïques du cubisme*, Éditions Braun & Cie., París, 1950 (volumen no paginado).

3. Pierre ASSOULINE, *Daniel-Henry Kahnweiler. L'homme de l'art*, Gallimard, col. «Folio», París, 1988, p. 184 [trad. cast.: *En el nombre del arte*, Ediciones B, Barcelona, 1990].

4. Quiero manifestar mi agradecimiento a Isabelle Monod-Fontaine por su análisis del contrato.

5. Werner Spies, «Vendre des tableaux – donner à lire», art. cit., pp. 21-24.

6. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 31.

7. Werner Spies, «Vendre des tableaux – donner à lire», art. cit., p. 24.

8. Daniel-Henry KAHNWEILER, «L'État et les arts plastiques» [1916], recogido en Werner SPIES, «Vendre des tableaux – donner à lire», art. cit., pp. 17-44.

9. Como Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, Aloïs Riegl, Wilhelm Worringer.

10. No se conoce la fecha exacta de la llegada de Carl Einstein a París. Según Liliane Meffre, la más probable sería 1905. «Si nos atenemos a las pocas menciones que disponemos, como las de Kahnweiler en su libro *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits*, publicado en Gallimard en 1946, y las aún menos fiables del propio Einstein en *Kleine Autobiographie*, podemos suponer que la primera estancia de Einstein en París tuvo lugar en 1905. En efecto, Kahnweiler escribe en una nota de la mencionada obra: "Carl Einstein regresó a Francia tras la guerra de España, en la que tomó parte. Nos veíamos a menudo: hacía treinta y cinco años que éramos amigos".» (Liliane MEFFRE, *Carl Einstein [1885-1940]. Itinéraire d'une pensée moderne*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, París, 2002, pp. 37-38.).

11. Carl EINSTEIN, *Georges Braque*, Éditions des Chroniques du Jour, París, 1934, p. 15.

12. En *L'Art du xxè siècle* (1926), según Isabelle Kalinowski y Maria Stavrinaki, Carl Einstein «exaltará a Picasso y su arte de la metamorfosis […] en una lucha incesante entre el principio pasivo y fluido de la alucinación y el principio activo y constructivo de lo tectónico». Y se alegrará de que «el sentido trágico antiguo que ha desaparecido de la sociedad moderna secularizada resurja bajo una forma plástica en la pintura de Picasso» (Isabelle KALINOVSKI y Maria STRAVINAKI, *Carl Einstein et les primitivismes*, Museo del Quai-Branly, París, 2011).

13. Carl EINSTEIN, *L'Art du XXè siècle*, *op. cit.*, texto publicado en alemán en 1926, citado y traducido por Liliana Meffe según la reedición modificada de 1931, Propylaen, Berlín, p. 70.

14. Carl EINSTEIN, «Picasso», *Documents*, n.° 3, 1930, p. 156, nota 93.

15. Carl EINSTEIN y Daniel-Henry KAHNWEILER, *Correspondance (1921-1939)*, André Dimanche Éditeur, Marsella, 1993, p. 48.

16. Aunque este último refutó su tesis.

17. Dieter HORNIG, «Max Raphael: théorie de la création et production visuelle», *Revue germanique internationale*, n.o 2, 1994, pp. 165-178.

18. Dans François ROTH, *La Guerre de 1870*, Fayard, París, 2019, p. 617.

19. *Journal officiel*, 5 de diciembre de 1912.

20. Béatrice Joyeux-Prunel, «L'art de la mesure. Le Salon d'automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française», *Histoire & Mesure*, vol. 22, n.º 1, 2007, <http://journals.openedition.org/histoiremesure/2333>.

21. «Le Salon d'automne est un scandale», *Le Matin*, 5 de octubre de 1912, y *Le Mercure de France*, 16 de octubre de 1912.

22. Louis Vauxelles, «M. Frantz Jourdain et le "salon d'Automne"», *Gil Blas*, 9 de octubre de 1912.

23. Louis VAUXELLES, «M. Frantz Jourdain et le "salon d'Automne"», art. cit.

24. *Gil Blas*, 21 de octubre de 1912.

* Delincuentes y marginales según el habla popular de la época. [N. de los T.]

1. «Carta sobre el arte. Regreso a los Nuevos caminos de la pintura» (en ruso), en *Rietch* («Le Discours»), 20 de diciembre de 1912.

2. *L'Occident*, mayo de 1912: «La main passe», en Anne BALDASSARI, «Le rose et le noir, Chtchoukine, les Stein, Matisse, Picasso», en *Icônes de l'art moderne. La collection Chtchoukine*, catálogo de exposición, Gallimard/Fondation Louis Vuitton, París, 2016, p. 91.

3. El coleccionista Marcell Nemes prestará cuatro obras.

4. El crítico Roger Fry pedirá en préstamo dos obras de Picasso a Clovis Sagot.

5. «La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914…», art. cit.

6. Mencionemos los nombres de Morozov, Mamontov, Riabouchinski y Soldatenkov.

7. La publicación, a partir de 1913, de dos traduccions sucesivas de *Du cubis*me (obra de divulgación escrita por Gleizes y Metzinger y publicada un año antes en Francia), contribuye también a descubrir este nuevo movimiento, que en aquellos momentos se encuentra en el centro de vivas discusiones entre neoprimitivistas, cubofuturistas, futuristas, suprematistas y constructivistas.

8. Anne BALDASSARI, «Le rose et le noir, Chtchoukine, les Stein, Matisse, Picasso», en *Icônes de l'art moderne*, *op. cit.*, p. 93.

9. Leo STEINBERG, «La résistance à Cézanne: les *Trois femmes* de Picasso», en Pierre DAIX (dir.), *Picasso cubiste*, *op. cit.*, pp. 71-103.

10. Yakov Tugendhold, «Frantsuskoe sobranie S.I. Shchukina», *Apollon*, 1914, n.os. 1-3, p. 3, en Leo Steinberg, «La résistance à Cézanne: les *Trois femmes* de Picasso», art. cit.

1. André Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, A. C. Mazo, París, 1959, p. 5.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 18.

4. Michael C. FITZGERALD, *Making Modernism*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1995, pp. 15-46; Jori FINKEL, *The Art Newspaper*, 31 de julio de 2014; Vérane TASSEAU, «Les ventes de séquestre de la galerie Kahnweiler», *Ojo, le journal,* «La vente aux enchères exceptionnelle de La Peau de l'Ours», *La Peau de l'Ours, André Level et Pablo Picasso*, 11 de julio de 2010: septiembre de 2016.

5. El derecho de reventa es la remuneración de la que se benefician los autores de obras originales gráficas y plásticas cuando en el proceso de reventa interviene un profesional del mercado del arte. Fue establecido en Francia en 1920 y en 2007 una directiva europea integrada en el derecho francés lo amplió a las ventas en línea.

6. André Level, *Souvenirs d'un collectionneur*, *op. cit.*, p. 17.

7. *Ibid.*, p. 23.

8. *Ibid.*

9. Anne BALDASSARI, *Icônes de l'art moderne*, *op. cit.*

10. André WARNOD, «La vente de la Peau de l'Ours», *Comœdia*, 3 de marzo de 1914; André SALMON, *Souvenirs sans fin*, Gallimard, París, 2004, pp. 658-659.

11. «La vente aux enchères exceptionnelle de la Peau de l'Ours», *La Peau de l'Ours, André Level et Pablo Picasso*, *Ojo, le journal*, n.o 11, julio de 2011, <https://www.picasso.fr/details/ojo-les-archives-juillet-2010-ojo-11-a-lire-la-peau-delours-andre-level-et-pablo-picasso-la-vente-aux-encheres-exceptionnelle-de-lapeau-de-lours>.

12. Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, Éditions de Minuit, París, 1967, pp. 34-36.

13. En las páginas del diario conservador *Paris Midi*. Ver Pierre CABANNE, *Le Siècle de Picasso*, tomo II, *L'Époque des métamorphoses (1912-1937)*, Gallimard, París, 1992, p. 435.

14. *Ibid*., p. 440.

1. Jana Claverie, Hélène Klein, Vojtě ch Lahoda y Olga Uhrová (dir.), *Vincenc* Kramář, *op. cit.*, p. 150.

2. Isabelle KALINOWSKI, «Introduction: une esthétique inédite», en Carl EINSTEIN, *Vivantes figures*, Éditions Rue d'Ulm/Musée du Quai-Branly, París, 2019, p. 17.

3. *Donation Louise et Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 170, carta del 5 de mayo de 1913.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/15 de mayo de 1918.

5. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/21 de mayo de 1918.

6. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/2 de noviembre de 1918.

7. Cécile Dauphin y Danièle Poublan, «L'éloignement rapproche», art. cit., p. 172.

8. El Hispano Africano era un banco madrileño creado en 1900.

9. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/4 de septiembre de 1918.

10. Jana CLAVERIE, Hélène KLEIN, Vojtě ch LAHODA y Olga UHROVÁ (dir.), *op. cit.*, p. 230.

11. *Ibid.*, p. 228, carta del 16 de febrero de 1913.

12. *Ibid.*, p. 231.

13. Michael C. FITZGERALD, *Making Modernism*, *op. cit.*, p. 278, carta de Quentin Laurens a Michael C. Fitzgerald, 27 de abril de 1991.

14. Jana CLAVERIE, Hélène KLEIN, Vojtě ch LAHODA y Olga UHROVÁ (dir.), *op. cit.*, p. 231.

15. Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 623.

16. Jana CLAVERIE, Hélène KLEIN, Vojtěch LAHODA y Olga UHROVÁ (dir.), *op. cit.*, p. 232.

17. *Ibid.*, p. 231, artículos publicados en *Les Soirées de Paris* o *Le Mercure de France*.

18. *Ibid.*, p. 232.

19. *Ibid.*, p. 236, carta del 16 de marzo de 1914.

20. *Ibid.*

21. Laurence Bertrand Dorléac, «Le *Verre* de Picasso», art. cit.

22. Werner SPIES, *Les Sculptures de Picasso*, La Guilde du Livre/ Clairefontaine, Lausana, 1971, p. 48.

23. Anne BALDASSARI, *Icônes de l'art moderne*, *op. cit.*, carta del 18 de junio de 1914.

24. Jana Claverie, Hélène Klein, Vojtěch Lahoda y Olga Uhrová (dir.), *op. cit.*, p. 238.

25. *Ibid.*, p. 150.

26. Stefan ZWEIG, *Le Monde d'hier*. *Souvenirs d'un Européen*, Le Livre de poche, París, 1966, p. 260 [trad. cast.: *El mundo de ayer*. *Memorias de un europeo*, Acantilado, Barcelona, 2012].

27. *Donation Louise et Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 28.

28. Isabelle MONOD-FONTAINE y Claude LAUGIER (dir.), *Daniel-Henry Kahnweiler*, *op. cit.*, p. 123.

29. Jana Claverie, Hélène Klein, Vojtěch Lahoda y Olga Uhrová (dir.), *op. cit.*, p. 237.

30. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/3 de agosto de 1914.

31. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 68.

1. Isabelle MONOD-FONTAINE, «Pablo Picasso», en *Donation Louise et Michel Leiris, op. cit.*, p. 171.

1. Gertrude Stein y Pablo Picasso, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 164.

2. *Ibid*.

3. *Ibid.*, pp. 165-167.

4. *Ibid.*, pp. 168-170.

5. *Ibid.*, p. 171.

6. Christian Dominicé, *La Notion du caractère ennemi des biens privés dans la guerre sur terre*, Droz, Ginebra, 1961, p. 112, circular del 13 de octubre de 1914.

7. Isabelle MONOD-FONTAINE y Claude LAUGIER (dir.), Daniel-Henry KAHNWEILER, *op. cit.*, p. 123, carta de 6 de septiembre de 1919.

8. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 68.

9. Isabelle Monod-Fontaine y Claude Laugier (dir.), *Daniel-Henry Kahnweiler*, *op. cit.*, p. 123, carta del 6 de septiembre 1919.

10. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, pp. 182-183.

11. A propósito del debate historiográfico sobre la fecha de la primera globalización, ver Harold JAMES, *The End of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge, 2002, y sobre todo Jeremy I. ADELMAN y Kate REED, *Earth Hunger*, *op. cit.* Algunos historiadores como Sanjay Subrahmanyam describen la primera globalización como el periodo de los grandes descubrimientos, en el siglo XVI, mientras que otros expertos creen que este periodo, anterior al siglo XIX, siguió siendo un periodo de «globalización arcaica» (Chris Bayly) o todavía un periodo de «proto-globalización» (Tony Hopkins). Para estos, la primera globalización económica exigió una mayor autonomía, tanto para las fuerzas del mercado como para la libre circulación de recursos, que la que tuvo lugar en el siglo XVI, dos nociones determinantes para los intercambios económicos en el siglo XIX.

12. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, p. 102.

13. Norman ANGELL, *La Grande Illusion*, Nelson éditeurs, París, 1911, pp. 2526; Suzanne BERGER, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, Seuil, col. «La République des idées», París, 2003, pp. 80-85.

14. Milorad M. DRACHKOVITCH, *Les Socialismes français et allemand et le problème de la guerre (1870-1914)*, Droz, Génova, 1953, p. 106, discurso del 13 de enero de 1911.

15. Georg SIMMEL, «The Stranger», en Kurt WOLFF (dir.), *The Sociology of Georg Simmel*, Free Press, Nueva York, 1950, pp. 402-408.

16. *Ibid.*

17. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/1de diciembre de 1914.

18. Guillaume APOLLINAIRE y André LEVEL, *Lettres*, editado por B. Level, Lettres modernes, París, 1976, p. 7.

19. *Ibid.*

20. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/21 de marzo de 1916.

21. *Donation Louise et Michel Leiris*, *op. cit.*, p. 28, carta a Kahnweiler del 15 de julio de 1919.

22. *Ibid.*, p. 29, carta a Kahnweiler del 17 de septiembre de 1919.

23. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1 de septiembre de 1914.

24. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1 de septiembre de 1914.

25. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/1 de enero de 1915.

26. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 185.

27. Guillaume Apollinaire y André Level, *Lettres*, *op. cit.*, p. 100, carta del 7 de enero de 1915.

28. Archivos del museo de Ceret, carta del 12 de julio de 1915, retomada en *Pablo Picasso. Dessins et papiers collés. Céret (1911-1913)*, Museo de arte moderno de Ceret, Ceret, 1997, p. 366.

29. Gertrude STEIN y Pablo PICASSO, *Correspondance*, *op. cit.*, pp. 188-189.

30. *Ibid.*, pp. 191-192, carta del 8 de enero de 1916.

31. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/11 de diciembre de 1914.

32. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/30 de mayo de 1915.

33. Tony TOLLET, *De l'influence de la corporation judéo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français*, Imprimerie de A. Rey, Lyon, 1915.

34. Citado en Norman ANGELL, *La Grande Illusion*, *op. cit.*, p. 3.

* En francés, *boche* significa asno y se convirtió en un término despectivo para llamar a los alemanes y a sus actividades. [N. de los T.]

* *Papier collé* (en castellano, de ahora en adelante, «papel encolado») es una técnica pictórica y un tipo de *collage*. [N. de los T.]

1. Christian DEROUET, «Le cubisme “bleu horizon”. Correspondance de Juan Gris et Léonce Rosenberg: 1915-1917», *Revue de l’art*, 1996, pp. 40-64.

2. Tras la guerra, la Cámara de Diputados francesa recibió el nombre de *Chambre Bleu Horizon*, en razón del color del uniforme de excombatiente que llevaban el elevado número de diputados conservadores [N. de los T.].

3. *Le Mot*, n.o 7, 23 de enero de 1915, sin paginar.

4. Expresión francesa (en español a veces se utiliza «cambio de siglo» en el mismo sentido) que se asocia comúnmente con los movimientos culturales y artísticos, principalmente los franceses, que surgieron a finales del siglo XIX en Europa y extendidos en particular por la Europa Central [N. de los T.].

5. Jean COCTEAU, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París, 1999, p. 21.

6. En Erik Satie, *Correspondance presque complète*, ed. por O. Volta, Fayard/ Imec, París, 2000, p. 254.

7. Jean COCTEAU, *Le Rappel à l'ordre*, Stock, París, 1926, p. 286.

8. Jean COCTEAU, *La Corrida du premier mai*, Grasset, París, 1957, p. 178.

9. Cécile Godefroy, «1915-1925: Picasso, dall'*Arlequin* a *Les Trois Danseuses*», en Olivier Berggruen y Anunciata von Liechtenstein (dir.), *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo, 1915-1925*, Scuderie del Quirinale, Roma, 2017; Valentina Monca «Picasso a via Margutta: l'atelier negli Studi Patrizi», en Olivier Berggruen y Anunciata von Liechtenstein (dir.), *Picasso. Tra Cubismo e Classicismo, op. cit.*

10. Pablo Picasso y Guillaume Apollinaire, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 85.

11. Maurice BARRÈS, *La Terre et les Morts. Sur quelles réalités fonder la conscience française*, La Patrie française, París, 1899, p. 27.

12. Con todo mi agradecimiento a Marianne Amar por la información: «Sin embargo, sería un error —especifica— hacer del decreto del 2 de abril un corte tajante. Los inicios de la cédula de identidad en 1917 resultaron bastante caóticos, variando entre la zona del ejército y la retaguardia [...]. De hecho, el decreto debe ser considerado más bien como un evento fundacional, al inicio de un proceso a medio plazo». Marianne Amar, *1917. La création, avant celle des Français, de la carte d'identité des étrangers*, Museo Nacional de la Historia de la Inmigración (MNHI).

* *Poilu* es un término del argot militar utilizado para referirse a la infantería francesa de la Primera Guerra Mundial que significa, literalmente, «peludo». El trasfondo de la expresión se remonta al mundo rural agrícola del que procedían la mayor parte de los soldados, donde las barbas y los bigotes eran comunes. [N. de los T.]

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/6 de marzo de 1916.

2. Según los términos de Picasso en Brassaï (ver Pierre Daix, *s. v.* «Clovis Sagot», en *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*).

3. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/30 de octubre de 1914.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/24 de diciembre de 1914.

5. MnPP, Don Succession Picasso, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/2 de marzo de 1916.

6. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/6 de marzo de 1916.

7. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/141/24 de marzo de 1916.

8. Alemania # [N. de los T.].

9. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/141/30 de mayo de 1919.

10. *La rentrée* vendría a ser el inicio del curso, de la temporada (de moda, de literatura, de exposiciones, etc.), el momento de presentar novedades [N. de los T.].

11. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/23 de julio de 1920.

12. Vérane TASSEAU, «Les ventes de séquestre de la galerie Kahnweiler», art. cit.

13. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140, carta s.f. (1920).

14. Centro Pompidou/MNAM-CCI/Biblioteca Kandinsky, fondos y correspondencia alrededor de las ventas de las colecciones de Daniel-Henry Kahnweiler y de Wilhelm Uhde, LROS 22.

15. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/140/29 de septiembre de 1923.

1. AN, AJ/28/CCSG/1.

2. Exposición «De Picasso à Séraphine, Wilhelm Uhde et les primitifs modernes», LaM, Villeneuve-d'Ascq, 2017.

3. Jean-Jacques BECKER, «Les conséquences des traités de paix», *Revue historique des armées*, n.º 254, 2009, <http://journals.openedition.org/rha/6303>.

4. Fondos Roger Dutilleul en Lille Métropole (museo de arte moderno, de arte contemporáneo y de *art brut*). Mi agradecimiento a Francis Berthier y Marie-Amélie Sénot por su valiosa ayuda en este archivo. Sumando cada obra de los catálogos de Roger Dutilleul, se puede hacer el siguiente cómputo: para la primera venta: 26 pinturas y 88 esculturas de Picasso; para la segunda: 37 pinturas y 12 papeles encolados; para la tercera: 33 pinturas, dibujos o acuarelas; para la cuarta: 50 pinturas, 350 aguafuertes y 55 grabados. Agregaremos la venta Uhde del 30 de mayo de 1921 (13 pinturas y 3 dibujos) así como las 39 pinturas no inventariadas del fondo Kahnweiler, que todavía estaban con el fotógrafo Émile Delétang antes de agosto de 1914 para ser fotografiadas. Ver Christian DEROUET, «Picasso et le spectre des ventes des biens allemands ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre (1914-1923)», en Annette BECKER (dir.), *Picasso et la guerre*, Gallimard/Museo de la Armada/Museo nacional Picasso-París, París, 2019, p. 68. Según Jeanne Laurent, «solo para él, el embargo de Kahnweiler comportaba más de 1.500 piezas. Ciñéndonos únicamente a las pinturas, había 124 Braque, 111 Derain, 56 Gris, 43 Léger, 132 Picasso, 22 Van Dongen, 315 Vlaminck. También hubo acuarelas, *gouaches*, dibujos, grabados y libros ilustrados de los pintores de la galería» (Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981. Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Étienne, 1982, p. 118).

5. Marius Boisson, «La vente Kahnweiller» (sic), *Comœdia*, 18 de noviembre de 1921.

6. Como los finos conocedores, los poetas André Breton y Paul Éluard.

7. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 93-95.

8. Vérane TASSEAU, «Les ventes de séquestre du marchand Daniel-Henry Kahnweiler (1921-1923)», *Archives juives*, vol. 50, n.º 1, 2017, pp. 26-40.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 33, citando «Le carnet d'un curieux. Notes diverses», *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, vol. 4, n.o 9, septiembre de 1921, p. 486.

11. *Comœdia*, 18 de noviembre de 1921, Archivos Roger Dutilleul.

12. Robert DESNOS, *París-Journal*, 13 de mayo de 1923, en Christian DEROUET, «Picasso et le spectre des ventes des biens allemands ayant fait l'objet d'une mesure de séquestre de guerre (1914-1923)», art. cit.

13. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/15 de octubre de 1919.

14. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/29 de diciembre de 1917.

15. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/s.d. (1918).

16. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/15 de octubre de 1919.

17. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/4 de noviembre de 1919.

18. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/25 de noviembre de 1919.

19. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/23 de junio de 1920.

20. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/7 de abril de 1921.

21. Philippe DAGEN, *Le Silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, París, 1996, p. 326. Más tarde, en Estados Unidos y en Gran Bretaña fue el turno de Kenneth E. SILVER, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-garde*, Thames and Hudson, Londres, 1989; Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre*, *op. cit.*; Kenneth SILVER, *Picasso: The Great War, Experimentation and Change*, Scala, Nueva York, 2016, y de Christophe GREEN citado a continuación (nota 22).

22. «Cubism and War: The Crystal in the Flame», exposición de Christopher Green en en el Museo Picasso de Barcelona, 2016 ; «Picasso et la guerre », Museo de la Armada, 2019.

23. Como el apasionante Wolfgang SCHIVELBUSCH, *The Culture of Defeat: On National Trauma, Mourning and Recovery*, Metropolitan Books/Henry Holt and Company, Nueva York, 2003.

24. Jeanne Laurent, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, *op. cit.*

25. Paul LÉON, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon*, Albin Michel, París, 1947, p. 124.

26. *Ibid.*, p. 175.

27. Christophe CHARLE, *Les Élites de la République*, Fayard, París, 1987, p. 418.

28. Como, por ejemplo, había hecho en la misma época para el dominio de Chambord; ver Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, *op. cit.*, p. 119.

29. Sería interesante preguntarse por las razones que empujaron a Picasso, en el contexto de sus procedimientos administrativos, a acercarse a Level en lugar de a Olivier Sainsère (uno de sus primeros coleccionistas) como lo hace aquí Kahnweiler. Según Pierre Daix, Sainsère dejó de comprarle a Picasso en la época del cubismo, pero aún lo protegió en la época del robo de la *Monna Lisa* en 1911. Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 801.

30. Daniel-Henry Kahnweiler y Francis Crémieux, *Mes galeries et mes peintres*, *op. cit.*, pp. 92-96, en particular p. 93.

31. Esta suma (en alemán *Wiedergutmachung*) fue pagada a los ciudadanos alemanes por su Gobierno como compensación por las propiedades que habían perdido durante la guerra. Kahnweiler recibió la suma de 20.000 marcos, que representaba solo un ínfimo porcentaje del valor de las obras que había perdido en el embargo. Pero decidió utilizarla para saldar su deuda con Picasso (que, repetimos, se derivaba de la gestión de su tesorería y de las deudas que los propios Chtchoukine y Léonce Rosenberg habían contraído con él). Ver Douglas COOPER y Gary TINTEROW, *The Essential Cubism: Braque, Picasso & Their Friends. 1907-1920*, The Tate Gallery, Londres,1983, p. 27.

32. Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, *op. cit.*, pp. 8488, 120-121.

33. El caso Caillebotte (1894-1897) designa el asunto que se desarrolló en torno a la negativa de la dirección de Bellas Artes, en la persona de Henry Roujon, del legado del pintor Gustave Caillebotte, compuesto por veintinueve cuadros impresionistas —y esto, mientras el comité consultivo de los Museos Nacionales se había pronunciado a favor de aceptar todo el legado.

1. Francesca Trivellato, *Corail contre diamants*, Seuil, París, 2016.

2. Suzanne BERGER, *Notre première mondialisation, op. cit.*, pp. 86-87.

3. Jana Claverie, Hélène Klein, Vojtěch Lahoda y Olga Uhrová (dir.), *Vincenc Kramář, op. cit.*, p. 329, carta del 6 de julio de 1920.

* En el original se refiere a «Enseignes et vieilles boutiques du vieux París», álbum que Eugène Atget compuso entre 1898 y 1913. [N. de los T.]

1. Jean-Paul SARTRE, *L'Idiot de la famille*, tomo I, Gallimard, col. «Tel», París, 1971, p. 8.

2. Émilie Bouvard, Marilyn McCully y Michael Raeburn, *Tableaux magiques*, catálogo de exposición, Museo nacional Picasso-París/ Skira, París, 2019.

3. Carl Einstein, «Picasso», *Documents*, n.o 3, 1930, pp. 155-157, en Émilie Bouvard, Marilyn McCully y Michael Raeburn, *Tableaux magiques*, *op. cit.*, p. 170.

4. Carl EINSTEIN, *L'Art du XXè siècle*, *op. cit.*, p. 149.

5. André WARNOD, *Les Berceaux de la jeune peinture*, *op. cit.*, pp. 92-93.

6. Maurice SACHS, *Au temps du Bœuf sur le toit. Journal d'un jeune bourgeois à l'époque de la prospérité*, Grasset, París, 1939, p. 11.

7. Eugen WEBER, *La France des années 30. Tourments et perplexités*, París, Fayard, 1994, p. 21.

8. Christophe CHARLE, «Préface», en Alice BRAVARD, *Le Grand Monde parisien. 1900-1939. La persistance du modèle aristocratique*, Presses de l'Université de Rennes, Rennes, 2013, p. 9.

1. Serge DE DIAGHILEV, *L'Art, la musique et la danse. Lettres, écrits, entretiens*, Vrin, París, 2013, p. 406.

2. *Ibid.*, p. 307.

3. *Ibid.*, p. 12.

4. *Ibid.*, p. 291.

5. Marina Tsvetaïeva, en Jean-Claude Marcadé, «Serge Diaghilev et l'avantgarde russe», en John E. Bowlt *et al.*, *«Étonne-moi!» Serge Diaghilev et les Ballets russes*, Skira, París, 2009, p. 89.

6. *Ibid.*, p. 163.

7. Laurence MADELINE (dir.), *Les Archives de Picasso, op. cit.*, p. 166.

8. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/10/2 de marzo de 1923.

9. Puesto que con su tradición militar paga un «impuesto de sangre» dos veces superior al conjunto de la nación. Ver Alice BRAVARD, *Le Grand Monde parisien*, *op. cit.*, pp. 187-188.

10. *Ibid.*, p. 261.

11. Georges AURIC, *Quand j'étais là*, Grasset, París, 1979, p. 207, en Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIè République*, Fayard, París, 2004, p. 157.

12. Arno MAYER, *La Persistance de l'Ancien Régime*, Flammarion, París, 1982, p. 11.

13. *Ibid.*, p. 108.

14. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, op. cit.*, p. 158.

15. Bernard FAŸ, *Les Précieux*, Perrin, París, 1966, pp. 41-42, en Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens*, *op. cit.*, p. 156.

16. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/10/s. f.

17. Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, *op. cit.*, p. 36.

18. Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, op. cit.*, p. 15.

19. Marc FUMAROLI, introducción a Jean MESNARD y Roland MOUSNIER (dir.), *L'Âge d'or du mécénat (1598-1661)*, CNRS Éditions, París, 1985, p. 9.

20. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/10/15 [??] 1923.

21. Archivos del Institut des mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), 197BMT/1-13.

22. Caroline POTTER, *A Parisian Composer and his World: Erik Satie, Music, Art, Literature*, Boydell & Brewer, Suffolk, 2013.

23. Archivos del Institut des mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), 197BMT/1-13.

24. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/10/21 de febrero de 1924.

25. Paul COLLAER, «La Saison de Paris», *Arts et lettres d’aujourd’hui*, vol. 2, n.o 23, 15 de junio de 1924.

26. Archivos del Institut des mémoires de l’édition contemporaine (IMEC), colección Rondel, biblioteca del Arsenal, sin título, s.f.

27. Citado en Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 581.

28. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/10/14 de junio de 1920.

* «*Si ye sabais plus le fancaise ye te ecrirai plus souvent mais ce tres difícil pour moi te ecrive en francese*» [N. de los T.]

1. Archivos de la biblioteca literaria Jacques-Doucet, París, carta de André Breton a Jacques Doucet del 2 de diciembre de 1924, en Hélène SECKEL, «Chronologie», en Hélène SECKEL (dir.), *Les Demoiselles d'Avignon*, *op. cit.*, pp. 548-550.

2. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, París, 1965, p. 7.

3. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/18/s. f.

4. Afirmación del *Manifiesto dada* que, asumiendo la contradiccción, se declara «contra los manifiestos».

5. Alexander PARTENS, *Dada Almanach*, 1920, en Marc DACHY, *Archives dada. Chronique*, Hazan, París, 2005, p. 160.

6. Sylvie RAMOND, «L'extrême des artistes. *Femme assise sur la plage*, *La Baignade* et *La Grande Baigneuse au livre* de Picasso», en Émilie BOUVARD y Coline ZELLAL (dir.), *Picasso. Chefs-d'œuvre !*, *op. cit.*, pp. 117, 119, 135.

7. Carl Einstein, citado en el cartel mural, pero puede encontrarse la argumentación en el texto «Pablo Picasso» en el que se refiere a este periodo surrealista: «Podemos hablar de una génesis mántica, psicográfica de las cosas. Picasso compensa lo subjetivo con una construcción tectónica que convierte sus descubrimientos en modelos. A la fatalidad del inconsciente, opone la voluntad de formas precisas, y sus cuadros se caracterizan por una tensión entre estos dos polos. Podemos hablar aquí de una dialéctica interna, de una construcción psíquica polifònica», en Carl EINSTEIN, *L'Art du XXè siècle*, *op. cit.*, pp. 154-155.

8. Michel Leiris, *Journal (1922-1924)*, Gallimard, París, 1992, p. 41, 1 de abril de 1924.

9. Extractos de entrevistas radiofónicas con André Parrinaud, marzo-junio de 1952, en Pierre DAIX, *La Vie quotidienne des surréalistes*, *op. cit.*, p. 155.

10. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/6/11 de febrero de 1919.

11. Por iniciativa de André Salmon.

12. Louis ARAGON, «Du décor», en *Le Film*, 16 de septiembre de 1918, en Pierre DAIX, *La Vie quotidienne des surréalistes*, *op. cit.*, p. 62.

13. *Ibid.*, p. 223.

14. André BRETON y Paul ÉLUARD, *Correspondance (1919-1938)*, editada por É.-A. Hubert, Gallimard, París, 2019.

15. Louis ARAGON, *Projet d'histoire littéraire contemporaine* [1923], Mercure de France/Gallimard, col. «Digraphe», París, 1994; ver también François BUOT, *Tristan Tzara. L'homme qui inventa la révolution dada*, Grasset, París, 2002.

16. *Paris-Journal*, 20 de junio de 1924, ver Werner SPIES (dir.), *La Révolution surréaliste*, catálogo de exposición, Éditions du Centre Pompidou, París, 2002.

17. Ioana VLASIU, «Bucharest», en Timothy O. BENSON (dir.), *Central European Avant-gardes: Exchange and Transformation 1910-1930*, MIT Press, Cambridge, 2002, pp. 248-254.

18. Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala (1924-1948)*, Gallimard, París, 1984, p. 134, febrero de 1931.

19. *Ibid.*, p. 219, 17 de agosto de 1933.

20. *Ibid*., p. 246, 15 de agosto de 1934.

21. *Ibid.*, p. 248, 20 de agosto de 1934.

22. *Ibid*., p. 262, 31 de marzo de 1936.

23. Michel LEIRIS, «Réponse au questionnaire de René Bertelé», recogido en Michel LEIRIS, *La Règle du jeu*, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», París, 2003, pp. 1269-1270.

24. Michel Leiris, «Un génie sans piédestal», en *Le Dernier Picasso (1953-1973)*, Éditions du Centre Pompidou, París, 1988, pp. 14-15.

25. Michel LEIRIS, «Toiles récentes de Picasso», *Documents*, vol. 2, n.º 2, 1930, pp. 57-71.

26. Victoria COMBALÍA, *Picasso-Miró, Miradas cruzadas*, Electa, Madrid, 1998, p. 118, carta del 15 de noviembre de 1924.

27. *Ibid.*, p. 118, carta del 10 de febrero de 1925.

28. *Ibid*., p. 115, carta de julio de 1921.

29. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/101/24 de enero de 1934.

30. Salvador Dalí, *Lettres à Picasso (1927-1970)*, ed. por L. Madeline, Gallimard, París, 2005, p. 143.

31. *Ibid.*, p. 144.

32. *Ibid.*, p. 151.

33. Salvador DALÍ, *La Vie secrète de Salvador Dalí,* La Table Ronde, París, 1969, p. 227.

34. Eugenio Carmona, «Le jeune Dalí, la Residencia de Estudiantes et les stratégies de la différence», en Jean-Hubert Martin (dir.), Dalí, catálogo de exposición, Éditions du Centre Pompidou, París, 2012.

35. *Ibid.*, pp. 350-351. «Picasso et moi», manuscrito inédito (hacia 1957), Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, RI 225.

36. *Ibid.*, pp. 352-353.

37. Annie Cohen-Solal, «Un jour, ils auront des peintres», *op. cit.*, pp. 467-482.

38. Para las relaciones de Doucet con Breton, ver el anàlisis de Yves PEYRÉ, «L'absolu d'une rencontre», *Cahiers de la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet*, no 1, 1997, pp. 92-96.

39. Archivos de la biblioteca literaria Jacques-Doucet, París, carta del 3 de diciembre de 1921, en Hélène SECKEL, «Éléments pour une chronologie de l'histoire des Demoiselles d'Avignon», en Hélène SECKEL (dir.), *Les Demoiselles d'Avignon*, *op. cit.*, vol. 2, p. 583.

40. *Ibid.*, p. 585, carta del 6 de noviembre de 1923.

41. Archivos de la biblioteca literaria Jacques-Doucet, París, carta de André Breton a Jean-François Revel de 1961. Cuenta este episodio de memoria: «*Las señoritas de Aviñón*, por ejemplo. Recuerdo el día en que le compró este cuadro a Picasso, quien por otra parte, cosa rara, se mostró intimidado por Doucet». Hélène Seckel añade: «Breton cita a Doucet y le comenta a Revel: "A mi muerte, toda mi colección de pintura irá al Louvre, soy el único coleccionista con la autoridad suficiente para obligar al Louvre a aceptar la pintura de vanguardia"». (Hélène SECKEL, «Éléments pour une chronologie de l'histoire des *Demoiselles d'Avignon*», art. cit., pp. 590-591.)

42. Archivos de la biblioteca literaria Jacques-Doucet, París, carta del 9 de marzo de 1924, en Hélène SECKEL, «Éléments pour une chronologie de l'histoire des *Demoiselles d'Avignon* », art. cit., p. 587.

43. *Ibid.*, p. 590, carta del 2 de diciembre de 1924.

44. Annie COHEN-SOLAL, *Un jour, ils auront des peintres*, *op. cit.*, «*Les Demoiselles* s'en vont en Amérique», pp. 467-482.

45. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/18/11 de agosto de 1940.

46. Françoise Gilot y Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, París, 10/18, 1964, pp. 140-142.

47. Por su parte, en este momento Picasso no se acerca al Partido Comunista, porque, como señala Clifford ROSENBERG, los comunistas franceses de los años veinte, muy ocupados en diferenciarse del partido socialista y marcar su propia identidad, dependían de la experiencia de los militantes más veteranos (Clifford ROSENBERG, *Policing Paris*, *op. cit.*, pp. 64-65).

48. *Europe*, julio de 1930.

49. El 2 de julio de 1925, en el curso de un banquete en honor del poeta Saint-Pol-Roux, y como respuesta a unos gritos «patrióticos», Michel Leiris intervino junto a algunos jóvenes surrealistas: «¡Muera Francia! ¡Viva Abd el-Krim!». La multitud lo atacó con violencia y lo golpeó brutalmente hasta la llegada de la policía. «Casi nos matan (literalmente) —explicará por su parte Aragon—. A Leiris lo zurraron de manera abominable. Fue fantástico, terrible y maravilloso.» Cierta prensa se lanza entonces contra estos «aspirantes apaches, metecos de la cloaca tolerada de Montparnasse, en la que pululan los indeseables, los espías, los pintores locos [...]. Estos jóvenes burgueses teñidos de rojo desean abiertamente la muerte de cualquier orden francés y proclaman su gusto por la traición. Humillan a los muertos...» (Testimonio de Philippe Sollers, «La guerre du goût. Quand les surréalistes criaient "À bas la France"», *Le Nouvel Observateur*, 30 de mayo de 2013).

50. Maxime ALEXANDRE, *Mémoires d'un surréaliste*, La Jeune Parque, París, 1968, p. 109.

51. «L’inculpation d’Aragon», *L’Humanité*, 9 de febrero de 1932, ver Thibault Boixière, «“Front rouge”: quand Aragon était accusé de propagande anarchiste», *The Conversation*, 19 de febrero de 2018, <https://theconversation.com/frontrouge-quand-aragon-etait-accuse-de-propagande-anarchiste-90833>.

52. Paul Éluard, *Lettres à Gala*, *op. cit.*, p. 154, 30 de enero de 1932.

53. *Ibid*., p. 156, 2 de febrero de 1932.

54. *Ibid.*, p. 158, 6 de febrero de 1932.

55. Maurice de Vlaminck, *Paris-Journal*, 1924 (*Le Petit Journal des grandes expositions*, p. 7).

56. Marianne AMAR, *1917. La création, avant celle des Français, de la carte d'identité des étrangers*, *op. cit.*

1. Citado en Pierre DAIX, *Pablo Picasso*, Tallandier, París, 2007, p. 335. La obra a la que alude Kahnweiler sin duda es *Muchacha en el espejo*.

2. Algunos de sus retratos superan actualmente los 100 millones de dólares.

3. Diana WIDMAIER-PICASSO, «The Marie-Thérèse Years: A Frenzied Dialogue for the Sleeping Muse or the Rebirth of Picasso's Plastic Laboratory», en John RICHARDSON (dir.), *Picasso and Marie-Thérèse: L'Amour Fou*, catálogo de exposición, Gagosian Gallery, Nueva York, 2011, p. 61.

4. Algunos críticos, como Pierre Daix, hablan de un «nuevo laboratorio gráfico».

5. BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso, op. cit.*, p. 30.

6. Entrevista con Bernard Ruiz-Picasso, en Sylvain AMIC (dir.), *Boisgeloup. L’atelier normand de Picasso*, catálogo de exposición, Artlys/Musée de Rouen, París/Ruan, 2017, p. 20.

7. Roland PENROSE, «Boisgeloup: Sculpture, et le Minotaure (1930-1936)», en Roland PENROSE, *Picasso*, *op. cit.*, p. 316.

8. Entrevista con Bernard Ruiz-Picasso, en Sylvain AMIC (dir.), *Boisgeloup*, *op. cit.*

9. Tobia Bezzola (dir.), *Picasso. Sa première exposition muséale de 1932*, Prestel, Múnich, 2010, p. 77.

10. En 1929, cuando un Picasso se vendía por 60.000 francos, un Matisse de las mismas dimensiones seguía costando unos 6.000 francos, como en 1921 (Michael C. FITZGERALD, *Making Modernism*, *op. cit.*, p. 156).

11. En 1930, Chester Dale tiene noticia, a través de su marchante Valentine Dudensing, de que «uno de los cuadros más bellos del siglo XX» está en el mercado, un gran lienzo de Picasso (del que puede ver una fotografía) que en aquel momento se encuentra depositado en garantía en un banco suizo. Dale decide comprarlo sin siquiera haberlo visto, y consigue adelantarse a sus competidores enviando a su secretaria con un cheque de 20.000 dólares al puerto de Nueva York. A este respecto, ver Kimberly A. JONES, «Cultivating the Chester Dale Collection», en Kimberly A. JONES y Maygene F. DANIELS, *The Chester Dale Collection*, National Gallery of Art, Washington, D. C., 2012, p. 14. Ver también National Gallery of Art, Curatorial Records, Chester Dale Collection, Washington, D. C., *Family of Saltimbanques*, y Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington/Nueva York, microfilm #3969.

12. Michael C. FitzGerald, *Making Modernism*, *op. cit.*

13. Tobia BEZZOLA (dir.), *Picasso. Sa première exposition muséale* de 1932, *op. cit.*, p. 80.

14. Archivos nacionales (AN), 19940472/325.

15. PPP, «Dossiers de naturalisation d’étrangers célèbres», IC 5; Pierre DAIX y Armand ISRAËL, *Pablo Picasso. Dossiers de la préfecture de police (1901-1940)*, *op. cit.*, pp. 77-82.

16. Una fórmula que se hizo habitual en el periódico de gran tirada *Paris-Soir* (26 de marzo de 1930).

17. Claire Zalc, entrevista en el marco de la exposición «1931. Les étrangers au temps de l'Exposition coloniale», de la que fue comisaria en el Museo nacional de la historia de la inmigración (MNHI), <https://www.histoire-immigration.fr/musee-numerique/expo-sitions-temporaires/1931-les-etrangers-au-temps-de-lexposition-coloniale>.

18. Eugen Weber, *La France des années 30, op. cit.*, p. 125.

19. Claire ZALC, «La République est assimilatrice», en Marion FONTAINE, Frédéric MONIER y Christophe PROCHASSON (dir.), *Une contre-histoire de la IIè République*, La Découverte, París, 2013, pp. 164-165, 166-167.

20. Archivos departamentales del Aude, Carcasona, 12 J, fondos Albert Sarraut, 36, «Discours de M. Albert Sarraut, Ministre de l'Intérieur», en Clifford ROSENBERG, *Policing Paris*, *op. cit.*, pp. 80-81.

21. Eugen WEBER, *La France des années 30, op. cit.*, pp. 123-125.

22. Camille MAUCLAIR, «Les métèques contre l'art français», *Nouvelle Revue critique*, 1930, pp. 10, 111, 141, 146; Camille MAUCLAIR, *La Crise de l'art moderne*, CEA, París, 1944, en Eugen WEBER, *La France des années 30*, *op. cit.*, p. 124.

23. *Ibid*., p. 124.

24. La ley del 10 de agosto de 1927 sobre la nacionalidad francesa, por ejemplo, de un liberalismo inédito, solo exigía tres años de residencia en territorio francés (en lugar de diez, como hasta entonces) antes de solicitar la naturalización y permitió que un millón de extranjeros se convirtieran en franceses. Ver Claire ZALC, «Quand la France "assimilait" les étrangers», *L'Histoire*, 3-9 de agosto de 2017, pp. 79-81.

25. Clovis Bienvenu, *Le 36, quai des Orfèvres. À la croisée de l'histoire et du fait divers*, PUF, París, 2012.

26. Clifford ROSENBERG, *Policing Paris*, *op. cit.*, p. 58.

27. ¿Cómo ocultar el origen de estos fondos? En su mayor parte procedían del aumento de las tasas de renovación de los papeles de los extranjeros, de las tarjetas de residencia y de las multas ocasionales. Únicamente en 1938, las autoridades parisinas recaudaron la cifra de 14,82 millones de francos por los carnets de identidad, y 4,01 millones por las multas, PPP, Cons. mun., rap. y doc., n.º 39, 1939, citado par Clifford Rosenberg, *Policing Paris*, *op. cit.*, pp. 62-63.

28. *Ibid*., p. 42.

29. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/3 de septiembre de 1924.

30. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/22 de septiembre de 1924.

31. Claire Lévy-Vroelant, «Le logement des migrants en France du milieu du xixè siècle à nos jours», art. cit., p. 51.

32. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/120/20 de agosto de 1927.

33. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/120/20 de abril de 1927.

34. Yve-Alain Bois, «Picasso, the Trickster», art. cit.

35. Coline ZELLAL, en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, Museo nacional Picasso-París/Gallimard, París, 2018, p. 42.

36. Marie-Laure BERNADAC, *Picasso et le taureau*, catálogo de la exposición «Picasso Toros y Toreros», Museo nacional Picasso-París, París, 1993, p. 13.

37. Alain Mousseigne, *Rideau de scène pour le Théatre du Peuple dit «Rideau de scène pour le Quatorze-Juillet» de Romain Rolland*, Skira, Milán, 1998, p. 30.

38. *Ibid.*, p. 31

39. Jean CLAIR, *Picasso sous le soleil de Mithra*, RMN, París, 2001, p. 66.

40. Alain Mousseigne, *Rideau de scène, op. cit.*, p. 23.

41. Émilie Bouvard y Géraldine Mercier (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 42.

42. *Ibid.*, p. 34.

43. Alain Mousseigne, *Rideau de scène, op. cit.*, p. 36.

44. Timothy J. CLARK, «Le meurtre», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 52.

45. Alain Mousseigne, *Rideau de scène, op. cit.*, p. 20

46. *Ibid.*, p. 32.

47. *Ibid.*, p. 33.

48. *Ibid.*, p. 34.

49. *Ibid.*, p. 35.

50. Se suceden *Asesinato* (7 y 10 de julio de 1934, Boisgeloup), *Minotauro herido, caballero y personajes, busto de fauno* (8 de mayo de 1936), *Minotauro herido, caballo y personajes* (10 de mayo de 1936); Timothy J. CLARK, «Le meurtre», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, pp. 36-37; y Alain MOUSSEIGNE, *Rideau de scène*, *op. cit.*, p. 36, p. 18.

51. Daniel-Kenny KAHNWEILER, en Pierre CABANNE, *Le Siècle de Picasso*, tomo II, *L’Époque des métamorphoses (1912-1937)*, Denoël, París, 1975, p. 687.

52. Brassaï, *Conversations avec Picasso*, *op. cit.*, p. 13, en Pierre Daix, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 134.

53. Pierre Daix, *Pablo Picasso, op. cit.*, p. 353.

1. Entrevista de Félix Pita Rodríguez a Pablo Picasso, fuente no identificada, fechada en torno a julio de 1937, citada en Margaret PALMER y Garnett MCCOY, «Letters from Spain, 1936-1939», *Archives of American Art Journal*, vol. 26, n.º 2/3, 1986, p. 16.

2. Entrevista de Dora Maar con Frances Morris (1990), en Emma LEWIS, «Dora Maar et Picasso, la chambre noire et l'atelier», en Damarice AMAO, Amanda MADDOX y Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA (dir.), *Dora Maar*, catálogo de exposición, Éditions du Centre Pompidou, París, 2019, p. 145.

3. Daniel-Henry KAHNWEILER y Francis CRÉMIEUX, *Mes galeries et mes peintres, op. cit.*, pp. 143-144.

4. Felipe Cossío del Pomar, *Con los buscadores del camino*, Ulises, Madrid, 1932, en Michael Fitzgerald, «Après 1932: des rétrospectives de Paris et de Zurich à *Guernica*», en Tobia Bezzola (dir.), *Picasso. Sa première exposition muséale de 1932*, *op. cit.*, p. 135.

5. De enero de 1935 a marzo de 1936, según la definición de Elizabeth Cowlingen en «Portraying Maya», art. cit., p. 135.

6. Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala*, *op. cit.*, p. 469, carta a George Reavey del 4 de abril de 1936.

7. Emmanuel GUIGON y Margarida CORTADELLA (dir.), *Sabartés por Picasso por Sabartés*, Museo Picasso Barcelona, Barcelona, 2019, p. 172.

8. *Ibid.*, p. 173. Margarida Cortadella, la comisaria de la exposición «Sabartés por Picasso por Sabartés» (Museo Picasso Barcelona) fue mi iniciadora, junto a Jèssica Jaques Pi y Àger Pérez Casanovas, en la historia de esta amistad, en el curso de unas inolvidables jornadas de marzo de 2019.

9. Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, pp. 529-534.

10. Un palacete construido entre los siglos XVIII y XIX por el general barón Robert, gobernador de Tortosa durante las guerras de Napoleón en España. Quiero consignar aquí mi agradecimiento a Élisabeth y Jean-Philippe Bouchard por este descubrimiento.

11. Damarice AMAO, Amanda MADDOX y Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA (dir.), *Dora Maar*, *op. cit.*, fotografia de moda, hacia 1935, p. 21.

12. *Ibid.*, p. 137, *Leonor Fini, 1936*.

13. En marzo de 1936, en Boisgeloup y en París.

14. BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, *op. cit.*, 1907, pp. 93-95.

15. Especialmente en ocasión de las reacciones a las manifestaciones fascistas del 6 de febrero de 1934 por el panfleto «L'appel à la lutte», con André Breton y Chavance; ver Patrice ALLAIN y Laurence PERRIGAULT, «Dora Maar aux multiples visages», en Damarice AMAO, Amanda MADDOX y Karolina ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA (dir.), *Dora Maar*, *op. cit.*, p. 51.

16. Anne BALDASSARI, *Picasso/Dora Maar. Il faisait tellement noir*, Flammarion/ RMN, París, 2006, pp. 54, 55, 84, 85.

17. Según nos informa Pierre Daix en *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 530.

18. En 1932, se alegra de la adquisición, por parte de la Generalitat de Barcelona, de la colección Plandiura, compuesta por veinte dibujos —las primeras obras de Picasso que entran en un museo español—. En abril de 1933 ha celebrado junto con unos amigos el segundo aniversario de la República española. En los veranos de 1933 y 1934 regresa a España para ver a su familia.

19. José BERGAMÍN, «Tout et rien de la peinture», *Cahiers d'art*, n.os 1-3, 1937, en Amanda HEROLD-MARME, *L'Identité artistique à l'épreuve. Les artistes espagnols à Paris et l'engagement à partir de la guerre civile (1936-1956)*, tesis doctoral, Institut d'études politiques, 2017, p. 147.

20. Michael FITZGERALD, «Après 1932: des rétrospectives de Paris et de Zurich à *Guernica*», art. cit., p. 148.

21. A pesar de la entrega en secreto de armas a los republicanos. Mi agradecimiento a Maurice Varisse por su relectura y sus consejos sobre estos momentos políticos tan complejos.

22. Geneviève DREYFUS-ARMAND, «Les camps d'internement d'exilés espagnols. Entretien avec Geneviève Dreyfus-Armand par Valentin Rodriguez et Annabelle Ténèze», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, pp. 236-237.

23. Pierre GIRARD, «Le goût du ministre», en *Le Front populaire et l'art moderne. Hommage à Jean Zay*, Museo de Bellas Artes, Orleans, 1995, pp. 67-72.

24. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/22/s. f.

25. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/22/22 de agosto de 1927.

26. Tras el *Monumento a Apollinaire* (1928), que se saldó con un fracaso.

27. Alain MOUSSEIGNE, *Rideau de scène, op. cit.*, p. 8. El dibujo se encuentra en el Museo nacional Picasso-París.

28. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/30 de julio de 1936.

29. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/dosier reservado/25 de julio de 1936.

30. PPP, B/a 1711, dos. 138.000-L- 25, «Au sujet de l'activité politique des Italiens résidant en France», informe del 15 de octubre de 1924; y PPP, B/a 65p., dos. 51.34310, carta del 28 noviembre de 1933 del prefecto de Policía al ministro de Interior, (dirección de la Sûreté Générale, 2è bureau), cartas oficiales en las que se denuncia a los extranjeros «implicados en la agitación política y no observan la actitud exigida a los visitantes en nuestro territorio», en Clifford ROSENBERG, *Policing Paris*, *op. cit.*, p. 91.

31. <www.laberintosvsjardines.blogspot.com>, carta del 26 de septiembre de 1936.

32. Paul ÉLUARD, *Lettres à Gala*, *op. cit.*, p. 270, carta del 15 de septiembre de 1936.

33. El secretario personal de Renau en la época es Antonio Deltoro. Citado en Amanda Herold-Marme, *L'Identité artistique à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 122. El documento —sin fecha, conservado en el Archivo Historico Nacional— aparece citado en Miguel Cabaúas Bravo, «Picasso y su ayuda a los artistas españoles de los campos de concentración franceses», *Congreso international La Guerra Civil Española, 1936-1939*, Madrid, Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2006, p. 2.

34. *El Mono azul*, 24 de septiembre de 1936, n.º 5, p. 7, en Amanda HEROLDMARME, *L'Identité artistique à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 122

35. <www.laberintosvsjardines.blogspot.com>, carta del 24 de septiembre de 1936.

36. <https://guernica-admin.museoreinasofia.es/en/document/antonio-rodriguez-moreys-manuel-azanas-and-jesus-hernandez-tomass-letter-pablo-picasso>.

37. Laurence Bertrand Dorléac, «Le monument aux Espagnols morts pour la France», en Émilie Bouvard y Géraldine Mercier (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 245.

38. Amanda HEROLD-MARME, *L'Identité artistique à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 121.

39. Del 25 de enero al 25 de febrero.

40. Pablo Picasso, *Écrits*, edición de M.-L. Bernadac y C. Piot, RMN/Gallimard, París, 1989.

41. Émilie BOUVARD, «Guernica *in situ*», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 14.

42. Diana Widmaier-Picasso (dir.), *Picasso and Maya*, *op. cit.*, p. 80, fotos del 25 de febrero de 1937.

43. Conservadas en los archivos del Museo nacional Picasso-París, MP1178-1191.

44. Anne WAGNER, «*Mater Dolorosa*: les femmes de *Guernica*», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 116.

45. Emilia PHILIPPOT, «Les premières études pour le pavillon espagnol», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, pp. 122-129.

46. Gernika es la grafía vasca utilizada por la población local.

47. Mathieu Corman, «Visions de Guernica en flammes», *Ce soir*, 1 de mayo de 1937, dans Émilie Bouvard y Géraldine Mercier (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 13.

48. Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 167.

49. A partir de su «atlas mnemosyne interno», según la fórmula feliz de Émilie Bouvard, en Émilie Bouvard y Géraldine Mercier (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 13.

50. Émilie BOUVARD, «*Guernica* de A à Z, dictionnaire non exhaustif des sources iconographiques du Vatican à la guerre d'Espagne», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, pp. 23-31.

51. *Ibid.*, p. 69.

52. Violette Andrès, «Les métamorphoses de *Guernica* dans l'objectif de Dora Maar», en Émilie Bouvard y Géraldine Mercier (dir.), *Guernica*, *op. cit.*, p. 148.

53. *Ibid.*, p. 151.

54. *Ibid.*, estado IV, p. 153, estado VI, p. 154.

55. Mary Ann CAWS, *Les Vies de Dora Maar. Bataille, Picasso et les surréalistes*, Thames and Hudson, Londres, 2000, pp. 40, 41.

56. Christian ZERVOS, «Conversations avec Picasso», *Cahiers d'art*, 1935, en Violette ANDRÈS, «Les métamorphoses de Guernica dans l'objectif de Dora Maar», art. cit.

57. Entrevista de Violette Andrès con la autora, París, 11 de febrero de 2020.

58. Michel LEIRIS, «Faire-part», *Cahiers d'art*, n.os 4-5, en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica, op. cit.*, pp. 168-169.

59. Androula Michaël, «“Mais quel silence ferait plus de bruit que la mort.” Les textes poétiques de Pablo Picasso contemporains de *Guernica*», en Émilie Bouvard y Géraldine Mercier, *Guernica*, *op. cit.*, p. 100.

60. Jean CASSOU, «Le témoignage de Picasso», *Cahiers d'art*, nos 4-5, 1937, pp. 112-113.

61. Carl EINSTEIN y Daniel-Henry KAHNWEILER, *Correspondance (1921-1939)*, *op. cit.*, p. 95.

62. Géraldine MERCIER, «Picasso au cœur du réseau d'aide aux républicains», en Émilie BOUVARD y Géraldine MERCIER (dir.), *Guernica*, *op. cit.*

* En español en el original. [N. de los T.]

1. Félix GUATTARI y Gilles DELEUZE, *Rhizome*, Éditions de Minuit, París, 1976, pp. 60-62.

2. «The Art of Picasso», *The New York Times*, 9 de noviembre de 1930.

3. Conviene añadir el interés que se suscita en Gran Bretaña gracias al historiador Roland Penrose y su exposición «Surrealism», inaugurada en junio de 1936, al mismo tiempo que la International Surrealist Exhibition, en las New Burlington Galleries de Londres.

4. Michael C. FITZGERALD, *Making Modernism*, *op. cit.*, p. 121.

5. El coleccionista John Quinn negocia directamente con Picasso, «puenteando» a Rosenberg y recuperando el 50 por ciento de beneficio para artista y coleccionista (*ibid.*, p 125).

6. *21 rue La Boétie. Picasso, Matisse, Braque, Léger*, catálogo de exposición, Hazan/musée Maillol, París, 2017, a partir del libro de Anne Sinclair.

7. Michael C. FITZGERALD, *Making Modernism*, *op. cit.*, p. 125.

8. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/17 de agosto de 1937.

9. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/1 de marzo de 1939.

10. La Valentine Gallery presenta «Abstractions of Picasso» del 5 de enero al 5 de febrero de 1931.

11. Entrevista de Kimberly Jones con la autora, Washington, 24 de mayo de 2018, y Kimberly A. JONES y Maygene F. DANIELS, *The Chester Dale Collection, op. cit.*, p. 14. Ver también National Gallery of Art, Curatorial Record, Chester Dale Collection, Washington, D. C., *Family of Saltimbanques*; y National Gallery of Art, Gallery Archives, Chester Dale Papers, RG 28C (en particular: Chester and Maud Dale Life and Travels 28C2 y Maud Dale Files 28C3, 4-2), Washington, D. C.

12. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/30 de junio de 1931.

13. Alfred H. BARR Jr., *Painting in Paris from American Collections*, MoMA, Nueva York, 1930, pp. 13-14, 35-37.

14. *Ibid.*, p. 37.

15. Tobia Bezzola (dir.), *Picasso. Sa première exposition muséale de 1932*, *op. cit.*, pp. 83, 87.

16. Tuvo lugar del 2 de marzo al 19 de abril de 1936.

17. Amanda HEROLD-MARME, *L'Identité artistique à l'épreuve*, *op. cit.*, p. 118.

18. Tuvo lugar del 9 de diciembre al 17 de enero de 1937.

19. Hélène Seckel, «Éléments pour une chronologie de l’histoire des *Demoiselles d’Avignon*», art. cit., p. 614.

20. *Ibid.*, p. 618.

21. Annie COHEN-SOLAL, *Un jour, ils auront des peintres*, *op. cit.*, «Les Demoiselles s'en vont en Amérique», p. 482.

22. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/12 de septiembre de 1939.

23. Dominique PAULVÉ, *Marie Cuttoli. Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Éditions Norma, París, 2010, pp. 90-93.

24. Erving GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, Nueva York, 1959; traducción francesa: *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tomo II, *Les Relations en public*, Éditions de Minuit, París, 1973, p. 62.

25. René GIMPEL, *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux*, Calmann-Lévy, París, 1963, p. 384.

26. Edward Ross (*Social Control*) aparece citado en Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, *op. cit.*, p. 21.

27. André Dézarrois, que escribió sobre el arte catalán de los siglos x al xv, trabajó en primer lugar en el Museo de Luxembourg-Museo de Artes Vivientes (1818-1937) bajo la dirección de Léonce Bénédite de 1921 a 1925, y después en solitario de 1925 a 1926. En diciembre de 1926, fue nombrado director del Museo de Escuelas Extranjeras en el Jeu de Paume, creado en 1921 como anexo del Museo de Luxembourg.

28. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/14/22 de julio de 1937.

29. Improvisada en pocas semanas, «Les maîtres de l'art indépendant» ofrecía por primera vez en Francia una panorámica coherente del arte moderno europeo. Irónicamente, se inauguró quince días después de la siniestra exposición «Entartete Kunst» («Arte degenerado») en Múnich, que mostraba, como en negativo, el arte moderno europeo rechazado por los nazis. A pesar de exponer únicamente ciento setenta y siete obras y no recibir más de cinco mil visitantes, esta exposición pasará a la historia como la primera tentativa de presentar la modernidad al gran público, justo después de «Cubism and Abstract Art», organizada por Alfred H. Barr Jr. en el MoMA de Nueva York en 1936; ver Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'Art de la défaite* (1940-1944), Seuil, París, 2010, pp. 213-214.

30. Androula MICHAËL, *Picasso poète*, École nationale supérieure des beauxarts, París, 2008, p. 25. Para el detalle de estas transacciones, ver Jean-Hubert MARTIN, «Picasso et les institutions françaises» (en *Picasso, l'étranger*, catálogo de exposición, MNHI/ MnPP/Fayard, París,2021).

31. Philippe Dagen, *Picasso*, Hazan, París, 2008, p. 191.

32. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/14/30 de octubre de 1923.

33. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/86/20 de noviembre de 1938.

34. Neil HARRIS, *The Artist in American Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1982.

35. «*Connoisseur-scholars*», ver Paul Sachs, *Tales of an Epoch*, memorias inéditas, 1956, Fogg Museum Archives, Harvard University, p. 43. Mi gratitud a Justin Vaïsse por su ayuda en esta investigación.

36. *Ibid.*, pp. 150-173.

1. Jaime SABARTÉS, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 233.

2. Jaime SABARTÉS, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, pp. 224-236.

* La *drôle de guerre* o «guerra de broma», a veces conocida como «la guerra falsa», «la guerra ilusoria» o «la guerra de pega», es una expresión francesa referida al periodo de la Segunda Guerra Mundial que, sobre el teatro de operaciones europeo, comenzó con la declaración de guerra que Francia y el Reino Unido dirigieron a Alemania el 3 de septiembre de 1939 y acabó con la invasión alemana a Francia, Bélgica, los Países Bajos y Luxemburgo el 10 de mayo de 1940. [N. de los T.]

1. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 275.

2. Laurence BERTRAND DORLÉAC, *L'Art de la défaite*, *op. cit.*; Annette BECKER (dir.), *Picasso et la guerre*, *op. cit.*; Jonathan PETROPOULOS, *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*, Yale University Press, New Haven, 2014, así como las biografías, las memorias de testimonios y las exposiciones («Picasso et la guerre», Museo de la Armada, París, 2018; «Au cœur des ténèbres», Museo de Grenoble, diciembre de 2019), por solo citar las más recientes.

3. Dirección General de la Seguridad Nacional.

4. «Las calidades exigidas a los magistrados en funciones en la oficina de justicia», escribe Claire Zalc, son muy precisas. «Es conveniente acudir a agentes especializados, porque las cuestiones de naturalización son muy distintas de las que se instruyen en los juzgados y tribunales […]. El cuidado de admitir a los extranjeros en la comunidad francesa es una tarea cuya vital importancia, especialmente después de dos guerras que han creado tales vacíos en nuestra población, no necesita ser demostrada extensamente.» (Claire ZALC, *Dénaturalisés*, Seuil, París, 2016, p. 68, nota 63.)

5. PPP, «Dossiers de naturalisation d’étrangers célèbres», IC 5.

6. *Kazbek* se llama su lebrero afgano.

7. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, pp. 279-280.

1. Daniel LINDENBERG, *Les Années souterraines (1937-1947)*, La Découverte, París, 1990, pp. 12, 24, 54.

2. Este momento de xenofobia intensificada es notable en un Estado ocupado por los nazis, un Estado que ya era esencialmente xenófobo. Y esto va de la mano con el hecho de que el arte moderno ya ha sido denunciado como una amenaza a las aspiraciones «étnicas» de Francia por alguien tan xenófobo como Mauclair, ya que fustiga la lógica de dominación detrás del sistema colonial modificando la forma de orientarse ante los objetos, las sociedades y los pensamientos no occidentales. En este sentido, ver Julia KELLY, «The Ethnographic Turn», en David HOPKINS (dir.), *A Companion to Dada and Surrealism*, Wiley Blackwell, Chichester, West Sussex, 2016.

3. Laurence Bertrand Dorléac llega a escribir que Picasso entonces «sirvió como un espantapájaros identitario que agitamos en todas direcciones para establecer una idea aceptable de su propia singularidad, si no de su fuerza», Laurence BERTRAND DORLÉAC, «Picasso espagnol en France», en Marie-Claude BLANC-CHALÉARD *et al.* (dir.), *D'Italie et d'ailleurs. Mélanges en l'honneur de Pierre Milza*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 227.

4. Claire Zalc, *Dénaturalisés*, *op. cit.*, p. 11.

5. Robert O. PAXTON, Olivier CORPET y Claire PAULHAN, «Au fond de l'abîme», en *Archives de la vie littéraire sous l'Occupation. À travers le désastre*, Tallandier/ Imec, París, 2009, pp. 6-17.

6. En los ajustes de cuentas de la posguerra, Ziegler admitió haber dado el discurso, pero afirmó que el Ministerio de Propaganda le había impuesto el texto de su vitriólica diatriba contra los judíos y contra el arte moderno. Ver Jonathan PETROPOULOS, *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, Oxford University Press, Londres/ Nueva York, 2000, p. 259.

7. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite*, *op. cit.*, p. 21.

8. *Ibid.*

9. Joseph GOEBBELS, *Journal* (*1939-1942*), Tallandier, París, 2009, 18 de noviembre 1939, p. 63 [trad. cast.: *Diario*, Barcelona, G. P., 1967].

10. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite*, *op. cit.*, pp. 25-26.

11. *Ibid.*, p. 27.

12. Sophie Bernard (dir.), *Picasso. Au cœur des ténèbres (1939-1945)*, catálogo de exposición, In Fine éditions, París, pp. 116-117, carta del 26 de julio de 1940, p. 135.

13. *Ibid.*, p. 170.

14. Típico de la gastronomía francesa, el filete a la *chateaubriand* es un corte de carne que se obtiene a partir del solomillo de vacuno [N. de los T.].

15. Lequerica llegó a París en marzo de 1939, para regocijo de los franquistas parisinos. Su homólogo del lado español, designado por Daladier, no es otro que el mariscal Pétain. El 27 de marzo, Lequerica y Bonnet negociaron el regreso de los refugiados españoles que Francia quería devolver a España, lo más rápido posible (de un total de quinientos mil, a mediados de junio de 1939 aún quedaban doscientos sesenta mil). Por su parte, como buen franquista, Lequerica atribuyó la responsabilidad del conflicto europeo a judíos y bolcheviques, aliados del «radicalismo francés, jacobinos y belicistas a perpetuidad, dispuestos a emprender una cruzada para restaurar la libertad en el mundo, como en 1793». Durante sus recepciones en la embajada, Lequerica termina sus discursos con los «¡Viva Franco!» y los «¡Blum al paredón!», confiando con frecuencia sus temores de que Reynaud y Mandel fueran capaces de «encender conflictos con los judíos estadounidenses, de un continente a otro, y desatar la carnicería que tanto amaba el genio catastrófico del pueblo elegido».

16. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/120/27 de junio de 1940.

1. Joseph Goebbels, *Journal*, *op. cit.*, 2 de abril de 1942, p. 529.

2. *Ibid.*, p. 538.

3. Martin Broszat, *L'État hitlérien*, Fayard, col. «Pluriel», París, 2012.

4. Émilie BOUVARD (en colaboración con Sandrine Nicollier), «Pablo Picasso “correspondant de guerre”, 1 de septiembre de 1939 - 25 de agosto de 1944», en Annette BECKER (dir.), *Picasso et la guerre*, *op. cit.*, p. 150.

5. Robert O. PAXTON, Olivier CORPET y Claire PAULHAN, «Au fond de l'abîme», art. cit., p. 11.

6. Claude ARNAUD, *Jean Cocteau*, Gallimard, París, 2003, p. 562.

7. Antiguo manicomio parisino [N. de los T.].

8. André Lhote, *La Peinture libérée*, Grasset, París, 1956, p. 11.

9. Maurice de Vlaminck, «Opinions libres… sur la peinture», *Comœdia*, 6 de junio de 1942, p. 6.

10. Laurence Bertrand Dorléac, *L'Art de la défaite*, *op. cit.*, pp. 187-189.

11. Gerhard Heller, Ernst Jünger y Hans Kuhn (caporal en un servicio de la Kommandantur en el hotel Meurice) habían disertado largamente, un día que cenaban juntos en La Tour d'Argent, sobre la «influencia mágica» de Picasso, puesto que todos habían visitado recientemente su taller (citado *ibid.*, p. 196).

12. Abel BONNARD, discurso en la Orangerie des Tuileries, el 15 de mayo de 1942, p. 5.

13. Jacques BENOIST-MÉCHIN, discurso en la inauguración de la exposición «Arno Breker», en la Orangerie des Tuileries, el 15 de mayo de 1942, pp. 7-9.

14. Jean COCTEAU, *Journal (1942-1945)*, ed. por J. TOUZOT, Gallimard, París, 1989, lunes 10 de mayo de 1942, p. 112.

15. *Ibid.*, p. 127.

16. *Ibid.*, sábado 23 de mayo de 1942, p. 132.

17. *Le Journal*, 6 de septiembre 1941.

18. Brassaï, *Conversations avec Picasso*, *op. cit.*, pp. 76-78.

19. Jean COCTEAU, *Journal (1942-1945)*, *op. cit.*, jueves 2 de julio de 1942, p. 175.

20. *Ibid.*, p. 173.

21. *Ibid.*, 9 de enero de 1943, p. 234.

22. (ADP), Comités de confiscation des profits illicites de la Seine (CCPI), 112W14.

1. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 275.

2. Erving GOFFMAN, *Asiles*, Éditions de Minuit, París, 1968 (trad. cast.: *Internados*, Amorrurtu, Madrid, 2013).

3. Sophie BERNARD (dir.), *Picasso. Au cœur des ténèbres*, *op. cit.*, p. 155.

4. Walter BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, Plon, París, 1990, thèse VII (trad. cast.: *Tesis sobre el concepto de la historia*, Taurus, Madrid, 1973).

5. Pablo PICASSO, *Le Désir attrapé par la queue*, Gallimard, París, 1945, acto VI, p. 66 (trad. cast.: *El deseo atrapado por la cola*, Proteo, Buenos Aires, 1970).

6. Jèssica JAQUES PI, «Repenser Picasso», *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, n.º 7, 2015, pp. 297-315; Jèssica JAQUES PI, «Ce qui mijote dans *Le Désir attrapé par la queue* ou la dramaturgie gastro-poïétique sous l'Occupation», en Emmanuel GUIGON *et al.* (dir.), *La Cuisine de Picasso*, *op. cit.*, pp. 203-215.

7. Pierre DAIX, *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*, *op. cit.*, p. 473. A tenor de toda esta secuencia, ver el desarrollo de Hélène Seckel en Hélène SECKEL, Emmanuelle CHEVRIÈRE, Hélène HENRY (dir.), *Max Jacob et Picasso*, *op. cit.*

8. Esto es lo que sugiere el testimonio de Georges Prade (un notorio colaborador del que difícilmente se puede sospechar que simpatice con Picasso). Este exconcejal municipal y secretario del diario colaboracionista *Les Nouveaux Temps* remitió la petición de Cocteau. Ver Georges PRADE, «Picasso réhabilité», *Le Figaro*, 19 de marzo de 1982, p. 26.

1. Stéphane Courtois, *Le PCF dans la guerre*, Ramsay, París, 1980, p. 233.

2. Al instituir permisos de residencia, documentos de identidad, aplicación de la legislación social, regulación de devoluciones y expulsiones, y el establecimiento de derechos civiles y políticos.

3. Stéphane COURTOIS, «Les partis politiques et la question de l’immigration: 1936-1948», en Pierre MILZA y Denis PESCHANSKI (dir.), *Italiens et Espagnols en France (1938-1946)*, IHTP-CNRS, París, 1991, pp. 197-214.

4. *Ibid.*

5. Stéphane COURTOIS, Denis PESCHANSKI y Adam RAYSKI, *Le Sang de l'étranger. Les immigrés de la MOI dans la Résistance*, Fayard, París, 1989, p. 57.

1. Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, *op. cit.*, p. 275.

2. Laurent JOLY, *L’Antisémitisme de bureau*, Grasset, París, 2011.

3. Marcel Gaucher (1894-1944) y su hijo Jacques (1920-1944), socialistas y resistentes desde el principio, estuvieron en el origen de la formación de las primeras organizaciones de inteligencia y enlace entre las redes nacientes. Muy probablemente denunciados por Chevalier, arrestados y deportados, perecieron el primero en el campo de Gross-Rosen, el segundo tras su salida del campo de Buchenwald. El 29 de abril de 1947, el alcalde de Fontenay-sous-Bois, donde habían vivido, decidió rendirles homenaje dando su nombre a una parte de la Rue Castel (desde el Boulevard de Vincennes hasta la Rue Émile-Roux). También encontramos sus nombres grabados en el monumento conmemorativo de las víctimas de la Segunda Guerra Mundial, el Memorial de la Libertad, ubicado en la esquina de la Avenue de Neuilly y el Boulevard Gallieni de Fontenay. Más recientemente, se han incrustado «adoquines de la memoria» en la acera frente a la antigua residencia de Marcel y Jacques Gaucher. Ver <https://archives.fontenay-sous-bois.fr/actualites/actualites-et-zoom-archives/archives-2020/roger-se-souvient-de-marcel>.

1. AP, Impôt de solidarité nationale (ISN),1600W488/9946 (*dosier Picasso*). Todo mi agradecimiento a Vincent Tuchais por haberme indicado este dosier, y a Isabelle Mazières por haberme ayudado a descifrarlo.

2. Emmanuelle POLLACK, *Le Marché de l'art sous l'Occupation*, Tallandier, París, 2019.

3. Archivos diplomáticos (AD), *Fonds de la commission de récupération artistique* 209SUP/3 (dosier 45.35).

4. AP, Comité de confiscation des profits illicites de la Seine (CCPI) 112 W 5 (dosier Étienne Ader-André Schoeller).

5. AP, Comité de confiscation des profits illicites de la Seine (CCPI) 112 W 5 (dosier Étienne Ader-André Schoeller).

6. AP, Comité de confiscation des profits illicites de la Seine (CCPI) 112 W 14, (dosier Fabiani), comparecencia del 7 de febrero de 1945.

7. AP, Comité de confiscation des profits illicites de la Seine (CCP) 112 W 14, (dosier Fabiani), comparecencia del 18 de abril de 1945.

8. AD, Fonds de la commission de récupération artistique 209SUP/3 (dosier 4535) s.d.

9. AD, Fonds de la commission de récupération artistique 209SUP/3 (dosier 4535), carta del 16 de febrero de 1945.

10. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, carta a Picasso del 6 de marzo de 1916.

11. Centro Pompidou/MNAC-CCI/biblioteca Kandinsky, fondo *Correspondance* sobre las ventas de las colecciones de Daniel-Henry Kahnweiler y de Wilhelm Uhde, LROS 22.

12. A pesar del nombramiento por parte del Comisariado para las Cuestiones Judías de un administrador provisional, a pesar de una carta de denuncia y a pesar de procedimientos bastante complejos que duraron seis meses, fue el 19 de febrero de 1942 cuando las autoridades de la Ocupación aprobaron finalmente la venta del negocio y la creación de la Galerie Louise Leiris. (AN), «Dossiers de naturalisation», cota: 2045X23.

13. Este texto, escrito a lápiz, menciona una risible «condena a un mes de prisión en la ciudad de Bastia el 14 de noviembre de 1912 por agresión y amenazas de muerte», así como que Kahnweiler había «conservado vínculos en Alemania, donde su hermano sirvió durante las hostilidades». (AN), «Dossiers de naturalisation», 2045X23.

14. Fue precisamente el 14 de octubre de 1941, en Saint-Léonard-de-Noblat, donde se había refugiado, cuando Kahnweiler conoció la noticia de su desnaturalización por parte de la Policía que acudió a retirarle el documento de identidad.

15. (AN), «Dossiers de naturalisation», cota: 2045X23. Toda la información sobre Louise Leiris y su galería durante la Ocupación proviene de la excelente investigación de Mathilde Rivière, a quien agradezco sinceramente haber tenido la generosidad de comunicármela. Ahora está preparando un Máster II de Investigación: «La Galerie Louise Leiris et ses galeries partenaires pendant l’Occupation».

16. Estoy extremadamente agradecida a Claire Zalc y a Céline Delétang, de los Archivos Nacionales, por permitirme acceder a las 127 páginas del espantoso archivo de naturalización de Daniel-Henry Kahnweiler, que dice mucho sobre Francia en ese momento.

1. Nota preliminar del archivero Yves Pérotin que creó los fondos de los comités para la confiscación de ganancias ilícitas del Sena (CCPI) en los Archivos de París.

1. Bertolt BRECHT, *Vie de Galilée,* 1947, Escena 12 (trad. cast.:*Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos: (Teatro completo, 7)*, Alianza Editorial, Barcelona, 2012). **Radio Corporation of America Radiogram. R.C.A. Communications, INC.**

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/15 de diciembre de 1939.

1. En castellano: «Número de visitantes». MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, 515AP/E/16.

1. Primera entrevista de Picasso tras la Liberación, con Peter D. Whitney en el *San Francisco Chronicle*, en Alfred H. BARR Jr., «“Picasso 1940-1944”: A Digest with Notes», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 12, n.º 3, enero de 1945, p. 3.

2. Thomas C. LINN, «Picasso Exhibit Returns to City», *New York Times*, 13 de julio de 1941.

3. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/12 de septiembre de 1939.

5. Entrevista de André Masson para Martica SAWIN, *André Masson in America, 1941-1945*, Nueva York, Zabriskie Gallery, 1996, p. 4

6. Thomas CRAVEN, «The Degradation of Art in America», en *Art-20th Century- Reactionary Criticisms*, MoMA, Nueva York, 1948, recogida en Ester CAPDEVILA *et al.*, *Be-bomb*, catálogo de exposición, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2007.

7. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/31 de octubre de 1944.

8. Alfred H. BARR Jr., «“Picasso 1940-1944”: A Digest with Notes», art. cit.

9. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/9 de julio de 1956.

10. Pierre-Paul Mantagnac a Marcel Mouillot, 14 de septiembre de 1944: <https://www.traces-ecrites.com/document/le-salon-d%C2%92automne-enpleine-epuration-organise-une-exposition-picasso/>.

11. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/16/7 de diciembre de 1944.

12. Émilie BOUVARD, «Picasso, correspondant de guerre, 1er septembre 1939-25 août 1944», en Annette BECKER (dir.), *Picasso et la guerre*, *op. cit.*, pp. 150-155.

13. Michel Leiris, *Écrits sur l'art*, Gallimard, París, 2011, p. 318.

14. Martin SCHEIDER, «Picasso libre», en Thomas KIRCHNER y Laurence BERTRAND DORLÉAC, *Les Arts à París après la Libération. Temps et temporalités*, arthistoricum.net, Heidelberg, 2018, pp. 106-127.

1. Geneviève LAPORTE, *Si tard le soir le soleil brille*, Plon, París, 1973, p. 15, en Pierre DAIX, *Pablo Picasso*, *op. cit.*, p. 587.

2. Fred KUPFERMAN, *Les Premiers Beaux Jours (1944-1946)*, Calmann-Lévy, París, 1985, p. 126.

3. Jean Cocteau, *Journal (1942-1945)*, *op. cit.*, p. 565.

4. Victoria BECK NEWMAN, «"The Triumph of Pan": Picasso and the Liberation», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n.o 62, 1999, pp. 106-122.

5. Roland PENROSE, *Picasso*, *op. cit.*, p. 415.

6. Martin SCHIEDER, «Photo Press Liberation. La libération de l'atelier Parísien Picasso en août 44», en Sophie BERNARD (dir.), *Picasso. Au cœur des ténèbres*, *op. cit.*, pp. 52-59.

7. *L’Humanité*, 29 y 30 de octubre de 1944, entrevista de Pol Gaillard.

8. Testimonio de Stéphane Courtois, a partir de los archivos del Komintern en Moscú, consultados por Sylvain Boulouque.

9. Charles TILLON, *On chantait rouge*, Robert Laffont, París, 1977, p. 228.

10. Annie KRIEGEL (con Guillaume BOURGEOIS), *Les Communistes français dans leur premier demi-siècle (1920-1930)*, Seuil, París, 1985, p. 140.

11. Daniel LINDENBERG, *Les Années souterraines (1937-1947)*, *op. cit.*

12. Stéphane COURTOIS, «Les partis politiques et la question de l’immigration: 1936-1948», art. cit., pp. 197-214.

13. Édouard KOWALSKI, *Les Immigrés au service de la France*, CADI, París, 1945, en Stéphane COURTOIS, «Les partis politiques et la question de l'immigration: 1936-1948», art. cit., pp. 197-214.

14. Marcel MAUSS, «Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *L'Année sociologique*, n.o 1, 1923-1924, pp. 30-186, recogido en *Sociologie et anthropologie*, PUF, París, 1968, pp. 145-279 (trad. cast.: *Ensayo sobre el don*, KATZ, Móstoles, 2010).

15. Maurice GODELIER, *L'Énigme du don*, Fayard, París, 1996, p. 25 (trad. cast.: *El enigma del don,* Paidós, Barcelona, 1998).

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/E/14/7 de septiembre de 1944.

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/38/marzo de 1948 o 1949.

2. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/24/10 de mayo de 1946.

3. Durante la guerra, acogió en particular a un joven adolescente judío parisino, Francis Levitan, entonces un artista que había sobrevivido a Auschwitz, Michal Smajewski, alias Michel Sima, quien le presentó a Picasso en 1946.

4. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/38/27 de marzo de 1949.

1. Jean CASSOU, «Don de Picasso au musée d'Art moderne», *Bulletin des musées de France*, n.o 6, 1947, p. 14.

2. MJC son las sigles de *Maison des Jeunes et de la Culture*, estructuras asociativas y populares en manos de jóvenes con fines emancipatorios y convivenciales. Las MJC tuvieron un gran crecimiento entre 1948 y 1958 [N. de los T.].

3. A partir de las colecciones del Museo de Luxembourg (para artistas vivos) y de la colección del Museo del Jeu de Paume (para «escuelas extranjeras»).

4. Jacques MICHEL, «Jean Cassou et les cimaises de l'art vivant», *Le Monde*, 27 de enero de 1986.

5. *Apparátchik* es un término coloquial ruso que designaba a un funcionario profesional, a tiempo completo del Partido Comunista y por extensión de la administración soviética [N. de los T.].

6. Pierre LOEB, *Voyages à travers la peinture*, Bordas, París, 1946, p. 54, en Raymonde MOULIN, *Le Marché de la peinture en France*, *op. cit.*, pp. 271-272.

7. Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, *op. cit.*, p. 154.

8. Un antepasado cuyo nombre lleva (Jean Savin), terrateniente de Poitiers y soldado de carrera, se unió a la insurrección de Vandea en el «Ejército católico y real de Bas-Poitou y el país de Retz» en 1793, antes de morir fusilado en 1796.

9. Jean-Paul SARTRE, *Questions de méthode*, Gallimard, París, 1986, p. 20.

10. Pierre DAIX, *Pablo Picasso*, *op. cit.*, p. 444, citando Françoise Gilot.

11. PPP, «Dossiers de naturalisation des étrangers célèbres», IC 5.

12. Archivos del Museo de Artes Decorativas (MAD), IY1440 et D1/296.

13. Incluso si se perdieron *Las señoritas de Aviñón*, de hecho, los curadores y conservadores franceses de la posguerra intentaron reparar los errores de los funcionarios de los años veinte y treinta, pero a menudo era demasiado tarde… *Las señoritas de Aviñón* sigue siendo el as, el cuadro más solicitado por Francia y del que los americanos no quieren desprenderse (prometido en Buffalo, por lo que no irá al MAD). El 4 de febrero de 1955, Alfred H. Barr Jr. escribió a Kahnweiler: «Recomendaría cualquier préstamo de nuestra colección con la excepción de *Demoiselles d'Avignon*». Archivos del Museo de Arte Moderno (MoMA), Alfred H. Barr Jr., *Papers*, AHB, XI.B.18.

14. A partir de una fotografía de Willy Maywald.

15. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/18 de diciembre de 1955.

16. MAD, Alfred H. Barr Jr., *Papers*, D 1/296.

17. MoMA, Alfred H. Barr Jr., *Papers*, AHB, XI.B.18.

18. MoMA, Alfred H. Barr Jr., *Papers*, AHB, XI.B.18, 28 de junio de 1955.

19. MoMA, Alfred H. Barr Jr., *Papers*, AHB, XI.B.18, 26 de enero de 1956.

1. Jean CASSOU, «Don de Picasso au musée d'Art moderne», *Bulletin des musées de France*, n.º 6, 1947, p. 14.

2. Entrevista en *Le Monde*, 13 de marzo de 1953.

3. Marcel Cachin, Maurice Thorez, Madeleine Riffaud, Paul Langevin, Henri Martin, Max Barel, Níkos Beloyánnis, Ethel y Julius Rosenberg, Djamila Boupacha, Madeleine Braun.

4. Aragon le reprocha entonces que pintara una «masacre de inocentes».

5. Lynda MORRIS y Christoph GRUNENBERG, *Picasso: Peace and Freedom*, Tate Publishing, Londres, 2010.

6. Roland DUMAS y Thierry SAVATIER, *Picasso. Ce volcan jamais éteint*, Bartillat, París, 2018.

7. Esta es la tesis defendida por Maurice Vaïsse: «A partir de 1951, las relaciones de Picasso se tensaron con el PCF, cuya vacilación —en ausencia de su secretario general Maurice Thorez— era perceptible. La línea obrerista, de la que André Fougeron era el líder, alcanzó su apoteosis durante la exposición “El país de las minas”, organizada en 1951 por el Partido», Maurice VAÏSSE: «Picasso et la guerre froide», en *Picasso et la guerre*, Gallimard, París, Museo de la Armada/Museo nacional Picasso-París, p. 220.

8. Mi agradecimiento más sincero a Maurice Vaïsse, Rachel Mazuy y Souria Sadekova por los documentos sobre De Gaulle, Thorez y Jean-Richard Bloch respecto del año 1944 en Moscú.

9. Auguste Lecœur, «Le peintre à son créneau», *L'Humanité*, 8 de diciembre de 1950.

10. Jeannine Verdès-Leroux, *Au service du Parti*, Fayard/Éditions de Minuit, París, 1983, p. 314.

11. Pignon será el único artista del partido que apoyará a Picasso.

12. *Ibid.*, p. 304.

13. Por su parte, Jeannine Verdès-Leroux recuerda acertadamente la «relación evidente entre la independencia en relación con la institución y el propio capital acumulado» (*ibid.*, p. 356).

14. Annette WIEVIORKA, *Maurice et Jeannette. Biographie du couple Thorez*, Fayard, París, 2010, capítulo «Les Thorez et les peintres», pp. 489-522.

15. Pierre Thorez, entrevista telefónica con la autora, 26 de mayo de 2020.

16. Archivos municipales de Ivry (AMI), *fonds Thorez-Vermeersch*, documento del 6 de diciembre 1963.

17. AMI, documento del 24 de enero de 1964.

18. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/168/6 de marzo de 1964.

19. Annette WIEVIORKA, *Maurice et Jeannette, op. cit.*, p. 437.

20. AN, F/7/15482/B.

21. Hélène Parmelin, *Libérez les communistes !*, Stock, París, 1979, p. 255.

22. *Lengua de madera* es una adaptación al español de la expresión francesa *Langue de bois*. Muy utilizada en el lenguaje político, se refiere a la utilización de un lenguaje vago, impreciso, pomposo o engañoso para desviar la atención del público de los asuntos verdaderamente importantes, maquillar la realidad, ocultar las verdaderas opiniones del hablante o eludir sus responsabilidades [N. de los T.].

23. MnPP, *Don Succession Picasso,* 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/26 de junio de 1956.

24. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/25 de octubre de 1956.

25. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/octubre de 1956.

26. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/octubre de 1956.

27. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/5 de octubre de 1956.

28. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/117/octubre de 1956.

1. Romuald Dor de La Souchère, «Picasso au musée d'Antibes», *Cahiers d'art*, n.º 1, 1948, p. 16.

1. El hombre que había fundado el FBI en 1924 y permaneció al frente durante casi medio siglo.

2. Claire A. CULLETON, *Joyce and the G-Men: J. Edgar Hoover's Manipulation of Modernism*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004.

3. *«… alien radicals, intellectuals, and provocateurs».*

4. Herbert MITGANG, «When Picasso Spooked the FBI», *New York Times*, 11 de noviembre de 1990.

5. Sarah WILSON, «Loyalty and Blood: Picasso's FBI File », en Jonathan HARRIS y Richard KOECK (dir.), *Picasso and the Politics of Visual Representation: War and Peace in the Era of the Cold War and Since*, Tate Liverpool Critical Forum, Liverpool, 2013, p. 133.

6. *Ibid*.

7. Un partido que criticaba el arte en general y denigraba a los artistas en particular como ciudadanos inútiles. Al respecto, ver Neil HARRIS, *The Artist in American Society*, *op. cit.*

8. Sarah WILSON, «Loyalty and Blood: Picasso's FBI File », art. cit., p. 140.

9. Richard HOFSTADTER, *Anti-Intellectualism in American Life*, A. A. Knopf, Nueva York, 1963, pp. 14-15.

10. *Chicago Daily Sun-Times*, 17 de agosto de 1949; ver Sarah WILSON, «Loyalty and Blood: Picasso's FBI File», art. cit., p. 134.

11. «Voice of America», creada en 1942, es una agencia de propaganda oficial internacional que difunde la política del Gobierno federal para un público internacional en cuarenta y siete idiomas.

12. Herbert MITGANG, «When Picasso Spooked the FBI», art. cit.

13. *Ibid.*, p. 1, documento del 11 de agosto de 1957.

14. Archivos del Museo de Arte Moderno (MoMA, por sus siglas en inglés), Alfred H. Barr Jr. Papers, AHB, XI.B3.

1. Marie Sincère ROMIEU (seudónimo de Marie Dubreuil de Saint-Germain, casada con Philarète Chasles, escritor y agrónomo), «La commune et la mairie de Vallauris (Provence)», *Journal de l'agriculture, de la ferme et des maisons de campagne, de la zootechnie, de la viticulture, de l'horticulture, de l'économie rurale et des intérêts de la propriété*, n. 1, 1866 (revista fundada y dirigida por J. A. Barral con la participación de agricultores de todos los rincones de Francia y del extranjero).

2. Georges Ramié, «Ceci est notre témoignage», Imprimerie Arte, 24 de octubre de 1971, reproducido en Anne Dopffer (dir.), *Picasso. Les années Vallauris*, catálogo de exposición, RMN/Flammarion, París, 2018, pp. 154-164.

3. Lo que seguramente atrajo a Picasso de la técnica de Suzanne Ramié fue su capacidad para inventar formas atrevidas y estilizadas. Su formación de dibujante la lleva a concebir formas que representan una ruptura total con la creación local. Sus piezas pueden ser bien estilizadas como botellas, bien como vasijas en forma de peonza, es decir, de una gran fantasía: cafeteras provistas de una suerte de papada, teteras provistas de pie de estilo constructivista, pies de lámpara de formas femeninas, candelabros decorados con protuberancias. Pueden reconocerse influencias cicládicas, minoicas, micénicas y chipriotas.

4. Ya se trate de cerámica o grabado, Picasso no descubre estas técnicas en Vallauris. En 1894, en La Coruña, cuando solo cuenta con trece años, decora un plato de cerámica negra con una escena popular anticlerical (vino y mujeres). Para los detalles de esta obra, *Vinos El Rivero* (1894, óleo sobre plato de cerámica, colección Enrique García Herraiz), ver Eduard VALLÈS, «Quelques notes sur l'iconographie du populaire chez le jeune Picasso. Anticipations et transgression», en *Picasso et les arts et traditions populaires. Un génie sans piédestal, MuCEM, Marseille, 26 de abril-29 de agosto de 2016*, catálogo de exposición, Gallimard, París, 2016. Más tarde, entre 1902 y 1906, ya en París, Picasso aprende a modelar terracota junto al escultor Paco Durrio. A partir de estas bases volverá a tomar contacto con el barro a partir de su primera visita a Vallauris durante la exposición de cerámica de 1946. Además, practicará el aguafuerte para ilustrar las obras de su amigo Max Jacob, y en los años diez se iniciará en el grabado con buril antes de grabar y editar con el impresor Mourlot la célebre *Suite Vollard*, que comprende más de cien planchas de estilo neoclásico, producidas entre 1930 y 1937.

1. Se trataría de una «metamorfosis por recombinación» de estilos, según Harald Theil, «Les vases plastiques de Picasso. Survivances et renouveau de la céramique méditerranéenne», en Bruno GAUDICHON y Joséphine MATAMOROS (dir.), *Picasso céramiste et la Méditerranée*, Gallimard, París, 2013, p. 71.

2. Sylvie VAUTIER, *Picasso/Picault, Picault/Picasso. Un moment magique entre amis. Vallauris (1948-1953)*, Pointed Leaf Press, Nueva York, 2016.

3. Salvador Haro González, «Sources populaires de la céramique de Picasso», en *Picasso et les arts et traditions populaires*, *op. cit.*, p. 167.

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/134/marzo de 1955.

2. González Martí, cuatro años mayor que Picasso, es un personaje relevante: erudito, formado a la vez como jurista y como artista en Valencia, es nombrado director de la escuela de cerámica de Manises antes de donar su colección al Estado español, que en 1947 crea el Museo Nacional de la Cerámica (del que será director vitalicio) para albergarla.

3. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, dosier E 15, carta del 18 de noviembre de 1955.

4. En la cultura andalusí los «socarrats» se utilizaban para decorar los techos.

5. Entrevista en Radio Niza, INA, PHD 99103942.

6. Sylvie VAUTIER, *Picasso/Picault, Picault/Picasso, op. cit.*, p. 96.

7. El 4 de julio de 1958.

8. Anne-Françoise GAVANON, «Arnéra, Picasso et la linogravure», en Anne DOPFFER (dir.), *Picasso. Les années Vallauris*, *op. cit.*, pp. 198-211.

9. Pierre DAIX, «Entretien avec Heinz Berggruen», en Anne BALDASSARI (dir.), *Picasso-Berggruen. Une collection particulière*, Flammarion/RMN, París, 2006, p. 15.

10. Olivier BERGGRUEN, «Heinz Berggruen, le regard d'un fils», en Anne BALDASSARI (dir.), *Picasso-Berggruen*, *op. cit.*, p. 201.

11. Pierre Daix, «Entretien avec Heinz Berggruen», art. cit., p. 201.

12. En facsímil.

13. André VILLERS, Pablo PICASSO y Jacques PRÉVERT, *Diurnes,* Éditions Berggruen, París, 1962.

14. Para su reproducción, en veinticinco ejemplares, por el taller Madoura.

15. Yves PELTIER, «L'édition de céramiques de Picasso par Madoura, un outil de démocratisation de l'art», en Anne DOPFFER (dir.), *Picasso. Les années Vallauris*, *op. cit.*, pp. 164-174.

16. Salvador Haro González, «Picasso et la tradition céramique», en Anne Dopffer (dir.), *Picasso. Les années Vallauris*, *op. cit.*, p. 148.

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/23/20 de octubre de 1947.

2. Sartre, en 1946, había dado el título de «Orphée noir» a la primera antología de poesía antillana, africana y malgache.

3. Édouard Glissant, René Depestre, Frantz Fanon.

4. Léopold Sédar Senghor, Amadou Hampâté Bâ, Cheikh Anta Diop.

5. Richard Wright, James Baldwin, Joséphine Baker.

6. Robert VITALIS, *White World Order, Black Power Politics: The Birth of American International Relations*, Cornell University Press, Ithaca, 2015, pp. 139-140.

7. Arjun APPADURAI, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996 (trad. fr.: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, París, 2001).

8. Dipesh CHAKRABARTY, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton, 2000 (trad. fr.: *Provincialiser l'Europe. La pensée post-coloniale et la différence historique*, Éditions Amsterdam, París, 2009). Ver también Dipesh CHAKRABARTY, «A Small History of Subaltern Studies», en *Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies*, The University of Chicago Press, Chicago, 2002.

9. El termino *agentivity*, acuñado en Estados Unidos por investigadores en ciencias humanas (sociología y antropología), designa la capacidad de creación e innovación de un actor social.

10. Archivos de la autora, carta fechada el 18 de septiembre de 2018.

1. André TABARAUD, *Mes années Picasso*, Plon, París, 2002, pp. 161-163.

* Los djinns (también jinn, yinn o jinx) son seres sobrenaturales creados por Alá. [N. de los T.]

1. Entrevista de Nicolas Pignon con la autora, París, 9 de noviembre de 2020.

2. Entrevista de Anne Clergue con la autora, París, 9 de noviembre de 2020.

3. Entrevista de Quentin Laurens con la autora, París, 23 de octubre 2020.

4. Entrevista de Christine Piot con la autora, París, 16 y 18 de octubre de 2020.

5. Jèssica Jaques Pi, «*Las Meninas* de Picasso, 1957: calligrafies de la indisciplina», en Antoni Marí (dir.), *La Modernitat Cauta: Resignació, Restauració, Resistència (1942-1962)*, Angle Editorial, Barcelona, 2014, pp. 213-231.

1. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/81/10 de febrero de 1959.

2. MnPP, *Don Succession Picasso*, 1992, Archivos personales Pablo Picasso, 515AP/C/81/10 de enero de 1961.

3. Posteriormente, el museo se beneficiará de otras dos importantes donaciones, la de Jacqueline Picasso en 1990 y la de los herederos de Dora Maar en 1998.

1. «Hommage à Pablo Picasso», Ministerio del Estado, Asuntos culturales, París, 1966, sin paginar.

2. «… según la definición del sociólogo Robert Castel», como precisa François HARTOG, *Régimes d'historicité*, Seuil, París, 2012, p. 17. Ver también Marcel DETIENNE y Jean-Pierre VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La* mètis *des Grecs*, Flammarion, París, 2018, sobre todo «La course d'Antiloque» pp. 21-41.

3. François HARTOG, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*

4. Diego Rodríguez DE SILVA Y VELÁZQUEZ, *Felipe IV anciano,* Museo Nacional del Prado, Madrid.

5. Marie-Laure BERNADAC, «Painting as a Model», en Marie-Laure BERNADAC, Isabelle MONOD-FONTAINE y David SYLVESTER, *Late Picasso*, Tate Gallery, Londres, 1988, p. 55.

6. Quince cuadros, pintados entre 1954 y 1955.

7. Cincuenta y ocho cuadros, pintados entre agosto y diciembre de 1957.

8. Desde agosto de 1959 hasta julio de 1962 realizó veintisiete pinturas, ciento cuarenta dibujos, tres linóleos y numerosas maquetas en cartón. (*ibid.*, p. 70).

9. *Ibid.*, p. 45.

10. Marie-Laure BERNADAC, Emmanuel GUIGON, Androula MICHAËL y Claustre RAFART I PLANAS, *Abecedario, Picasso poeta*, Museo Picasso Barcelona/ Museo nacional Picasso-París, Barcelona/París, p. 147.

11. *Ibid*., p. 119.

12. *Ibid.*, p. 86.

13. Brassaï, *Conversations avec Picasso*, *op. cit.*, p. 354.

14. Laurence Madeline (dir.), *Les Archives de Picasso*, *op. cit.*, pp. 62-63.

15. Jean CHARBONNEAUX, Roland MARTIN y François VILLARD, *Grèce archaïque*, Gallimard, París, 1968.

16. Picasso, *Plato de tres caras* (tiraje de doscientas cincuenta estampas), realizado en 1956 y declinado en linograbado en color, esmalte en color y plata maciza.

Un extranjero llamado Picasso
Annie Cohen-Solal

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.
Al comprar este ebook estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.
En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.
Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Título original: *Un Étranger Nommé Picasso*, de Annie Cohen-Solal
Publicado originalmente en francés en 2021 por Libraire Arthème Fayard, Francia
Esta traducción ha sido posible gracias a la generosidad de Gabriella y Ramiro Garza.

© Annie Cohen-Solal, 2021

© de la traducción, Emilio Manzano Mulet y Adrià Pujol Cruells, 2023

© de todas las ediciones en castellano,
Editorial Planeta, S. A., 2023
Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Diseño de la cubierta: Philippe Apeloig / Studio Apeloig – OK@ALIC
Adaptación del diseño original: Planeta Arte & Diseño
© Ilustración de cubierta: Archives de la Préfecture de Police de Paris

Primera edición en libro electrónico (epub): junio de 2023

ISBN: 978-84-493-4122-9 (epub)

Conversión a libro electrónico: Acatia
www.acatia.es

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!

